وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف . المسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....

1- رقم التسجيل: ط1 :1335081960

2- رقم التسجيل: ط2 :1335082083

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب حديث ومعاصر

بعنوان:

جمالية التناص في شعر عبد الوهاب البيّاتي

إعداد الطالبتين:

1- حياة بوذراع

2- صليحة خير الدين

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الاساتذة:

لجنة المناقشة :

اسم ولقب الاستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
د. فتيحة حلوي	أستاذ محاضر ب	جامعة المسيلة	رئيسا
د. واسيني بن عبد الله	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
د. حياة بوخلط	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 1438 -1439 هـ / 2017-2018 م

نشكر الله العزيز على هذه النعمة، فله الحمد والشكر على ذلك.

كما نتوجه بجزيل الشكر إلى الوالدين الكريمين اللذين لم يبخلا في مساندتنا طوال مشوارنا التعليمي.

كما أننا لا ننسى تقديم الشكر والامتنان إلى الأستاذ والدكتور واسيني بن عبد الله الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه القيمة في انجاز هذه الدراسة فنقول مثلما قال الأول:

لك التكريمُ يا قمر المعالي

فيكِ تجمعت زين الخصال

بعلمكِ قد علوتِ اليوم قدرا

فقدرك بين كل الناس عالي

فعذرا يا مربي الأجيال عذرا

بحقك لن يفي اليوم مقالي

كما نتقدم بأسمى الشكر لأعضاء اللجنة المناقشة على تقييم هذا البحث.

مقدمة

مقدمة

عرف العصر الحديث ظهور عدة مصطلحات، تختص بالأدب عامة وبالنقد خاصة، حيث شغلت هذه المصطلحات اهتمام الباحثين والدارسين، ومن أهم وأبرز هذه المصطلحات، نجد مصطلح "التناص"، فمذ توظيفه كمصطلح نقدي، في الأدب الحديث والمعاصر، أصبح قيد الدراسة والتنقيب من طرف الدارسين العرب، الذين توسعوا في دراسته، كظاهرة في الأدب، وكتجسيد في الشعر والنثر، وهو ما أسهم في تعدد المؤلفات النقدية المتخصصة فيه وثرائها، من أهم الأسباب التي دفعتنا لانتقاء هذا الموضوع والغوص في غمارة جدته، هو عكوف الدراسات الأدبية الحديثة إلى جنس النثر: (القصة، الرواية، المسرح)، وابتعادها عن جنس الشعر، فجاء عنوان الدراسة كالآتي: جمالية التناص في شعر عبد الوهاب البياتي، ذلك للكشف عن بعض تجليات التناص في شعره وقبل الشروع في الدراسة، تبادرت عدة إشكاليات في الذهن منها:

ما مفهوم التناص؟ ما الأنماط التي وظفها عبد الوهاب البياتي في دواوينه؟

ما مدى توظيف عبد الوهاب البياتي للتناص داخل قصائده؟ وهل وفق في كيفية توظيفه للنص الغائب؟ هل اكتسب قصائده صبغة جمالية من خلال استعماله للتناص؟

للإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها، قسمت محتويات الدراسة إلى:

مقدمة تعتبر تمهيدا للغوص في الدراسة، ثم يليها مدخلا بعنوان: ماهية الجمالية في الدراسات الأدبية، ثم عرجنا الى الفصل الأول، فكان جزءا نظريا معنوناب: ماهية التناص وإشكالية المصطلح، العنصر الأول تحدث عن مصطلح التناص وأقسامه؛ عرف التناص لغة واصطلاحا، ثم ذكر انواعه، ثم تلاه العنصر الثاني، فكان الحديث فيه عن التناص عند الغرب، ثم العرب والعنصر الثالث كان موضوعه آليات التناص، مستوياته وعلاقته بمصطلح السرقات الادبية.

أما الفصل الثاني فكان تطبيقيا يحمل عنوان: تجسيد ظاهرة التناص في شعر عبد الوهاب البياتي، حيث كانت الدراسة، تتمحور حول جمالية التناص والأنماط التي وظفها البياتي في شعره، بداية بالتناص القرآني، ثم التناص الأدبي، يليه التناص الأسطوري، ثم التناص الصوفي.

وختمت الدراسة بخاتمة، كانت حوصلة عما ذكر في محتويات الطرح، وكان المنهج الأنسب هو المنهج الوصفي، معتمدا على آلية التأويل والتحليل، هذا وقد سبقت هذه المحاولة في دراسة التناص، وتجسيدها في الشعر المعاصر، دراسات أخرى، أضاءت الكثير من جوانب البحث، وساعدنا في الغوص داخل الموضوع، فقد اعتمدنا في هذا البحث على مصادر عامة، ومتخصصة في موضوع التناص، وتنقسم الدراسات السابقة إلى:

1- مصادر عربية تراثية قديمة مثل: معجم لسان العرب لابن منظور، كتاب اساس البلاغة للزمخشري..

2- الدواوين والمجموعات الشعرية المطبوعة للشاعر عبد الوهاب البياتي، وما يتناص معها في دواوين الشعراء العرب الذين سبقوه، أمثال: أبي نواس والمعري..

3- كما اعتمدنا على مراجع عربية تتحدث عن التناص وأنواعه مثل: كتاب التحليل الشعري(استراتيجية التناص) لمحمد مفتاح، بالإضافة إلى بعض المراجع الأجنبية المترجمة والمجلات.

ولا يسعنا في الأخير إلا أن نتقدم بأسمى عبارات الشكر والعرفان لأستاذنا الفاضل، الدكتور واسيني بن عبد الله لماله فضل كبير في تقييم هذا الموضوع ومتابعته .

ماهية الجمالية في الدراسات الأدبية

1-المفهوم اللغوي

2-المفهوم الاصطلاحي

3-مراحل تطور المصطلح

لعل أهم ما يستثير قارئ النص الأدبي هو: رغبته في استكشاف ذلك السر الذي يجعله منجذبا إلى النص ومرتبطا به، كما يجعله متمسكا ومنطبعا دونا عن باقي النصوص الأخرى، رغم تغيير الظروف والأحداث ومرور الأزمنة، فإذا نظرنا مثلا إلى المعلقات التي قيلت في العصر الجاهلي، نجد نفحاتها الجمالية مازالت معقدة إلى يومنا هذا .

1-المفهوم اللغوي:

إذا بحثنا عن حقيقة المصطلح في المعاجم اللغوية العربية فإننا سنجد أن له علاقة بمصطلح الجمال، حيث قال: ابن منظور في معجم " لسان العرب ": " الجمال مصدر الجميل، والفعل، جمل، الحسن يكون في الفعل والخلق، وقد جمل الرجل (بالضم)، جمالا، فهو جميل وجمال " [1]

ثم أضاف قائلا: " وجمله أي زينه، والتجمل تكلف الجميل، جمل الله عليك تجميلا، إذا دعوت له أن يجعله الله جميلا حسنا، وامرأة جملاء وجميلة أي: مليحة " [2]

كما أورد الزمخشري في كتابه أساس البلاغة: " مادة ج م ل " .

" فلان يعامل الناس بالجميل، وجامل صاحبة مجاملة، وعليك بالمداراة والمجاملة مع الناس ...وأجمل في الطلب إذا لم يحرص، وإذا أصيبت بناءه فتجمل أي تصبر، وجمل الشم: أذابه، وتجمل أكل الجميل وهو الورك، وقالت أعرابية لبنتها تجملي وتعففي، أي كلي الجميل، واشربي العفيف، أي بقية اللبن في الضرع، واستجمل البعير: صار جميلا ...ورجل جمالي: عظيم الخلق ضخم " [3].

كذلك نجد أن صيغة " الجمال " وردت في القرآن الكريم في عدة مواضع منها:

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج6، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص 685 .

[2] المرجع نفسه، ج 06، ص 685 .

[3] ينظر الزمخشري: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1998، ج01، ص 148 .

قوله تعالى: ﴿قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ عَسَى اللَّهُ أَنْ يَأْتِيَنِي بِهِمْ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ﴾[1]

وفي موضع آخر نجد قوله تعالى: ﴿وَمَا خَلَقْنَا السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا إِلَّا بِالْحَقِّ وَإِنَّ السَّاعَةَ لَآتِيَةٌ فَاصْفَحْ الصَّفْحَ الْجَمِيلَ﴾ [2].

وكذلك قوله تعالى: ﴿وَاصْبِرْ عَلَى مَا يَقُولُونَ وَاهْجُرْهُمْ هَجْراً جَمِيلاً﴾ [3].

مصطلح " الجمال " وصيغه لا تخلو منه الكتب الأدبية ولا القرآن الكريم والسنة النبوية فعن عبد الله بن مسعود عن النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قال: (لا يَدْخُلُ الْجَنَّةَ مَنْ كَانَ فِي قَلْبِهِ مِثْقَالُ ذَرَّةٍ مِنْ كِبْرٍ، قَالَ رَجُلٌ: إِنَّ الرَّجُلَ يُحِبُّ أَنْ يَكُونَ ثَوْبُهُ حَسَنًا، وَنَعْلُهُ حَسَنَةً، قَالَ: إِنَّ اللَّهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ، الْكِبْرُ بَطَرُ الْحَقِّ، وَغَمْطُ النَّاسِ) [4] .

وهنا يقصد بمفردة: بطر الحق: هو دفعه وإنكاره ترفعا وتجبرا، أما مفردة غمط الناس فمعناه احتقارهم .

وبالنسبة للشعر كأدب فإننا نجد الشعراء قد تطرقوا للجمال كمصطلح يتعلق بإعطاء مزايا جسدية أو خلقية لشيء معين وكذلك للإنسان الذي يتحدث عنه الشاعر المتكلم.

فقال أبو القاسم الشابي [5]:

يا عذارى الجمال، والحبِّ، والأحلامِ،

بَلْ يَا بَهَاءَ هذا الوُجُودِ

---

[1] القرآن الكريم، سورة يوسف، الآية 83 .

[2] القرآن الكريم، سورة الحجر، الآية 85 .

[3] القرآن الكريم، سورة المزمل، الآية 09 .

[4] صحيح مسلم، مسلم بن الحجاج، المحقق، نظر بن محمد الفاريابي أبو قتيبة، دار طيبة، ط01، 1427 هـ / 2006 م، حديث رقم 91 .

[5] أبو قاسم الشابي (ديوان أغاني الحياة)، الدار التونسية للنشر، د ط، 1970، ص 161 .

خلق البلبل الجميل ليشدو

وخُلِقْتُنَّ للغرامِ السَّعيدِ.

من خلال التطرق للمفهوم اللغوي فإننا نستنتج أنه يتعلق بما يدل عل الحسن والبهاء سواء هيئة، شكلا، أم خلقا، كما يرتبط بملكة التذوق لدى الإنسان، فهو قيمة مرتبطة بالغريزة والعاطفة والشعور الإيجابي نحو الأشياء، فهناك جمال حسي ندركه بالعقل والقلب مع القدرة على لمسه، وهو متأصل في أشكال الأشخاص، وهناك جمال معنوي لا يدرك إلا بالعقل والفكر والبصيرة المتفتحة، وهو يتمثل في الأقوال والأفعال، فجمال الكلام يكمن في القول الحسن والكلمة الطيبة، وما تحمله الألفاظ من معاني ودلالات جميلة ومحببة إلى القلوب والعقول .

2-المفهوم الاصطلاحي:

تسعى الجمالية للبحث عن القيمة الحقيقية للعمل الفني، وهي قيمة الجماعة الخالصة، فالأعمال الفنية تستمد قيمتها من ذاتها .[1]

وقد جاء في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: " أن الجمالية هي نزعة مثالية، تبحث في الخلفيات التشكيلية للنتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل في جماليته، وترمي النزعة الجمالية إلى الإهتمام بالمقاييس الجمالية، إذ لا توجد جمالية مطلقة بل جمالية نسبية، فكل عصر ينتج جمالية، تساهم فيها الأجيال والحضارات والإبداعات الأدبية والفنية، فعندما حكمنا على شيء بأنه جميل أو قبيح، فإنه يتم بمدى تأثر حواسنا.[2]

[1] محمد عبد الحفيظ، دراسات في علم الجمال، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط01، 2004، ص 05 .

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، (1405 هـ / 1985 م)، ص 62 .

إن الجمالية تفيد بمعناها الواسع محبة الجمال، وهو كما يوجد في الفنون بالدرجة الأولى، وفي كل ما يستهوينا في العالم المحيط بنا .[1]

من ناحية أخرى، فقد اعتبرت الجمالية كمصطلح: تجريد النص من كل عوالقه الخارجية، والانطلاق في مقاربته من الداخل، حيث أن القيمة الجمالية تنكر القيمة الخارجية والدينية والفلسفية للعمل الأدبي، لأنها لا تؤمن بأية جدوى من ورائه [2]، ولا مجال حينها إلا لما يقوله النص، إذ النص حينها وحده من يتكلم، ووحده من يخزن للقيمة الجمالية، التي يعد فيها صاحبه الأقدر على تضمين عمله بالقدر الذي يريد من الجمال والمتعة، حيث أن فلسفة الجمال الفني المعاصرة على اختلاف مواقفها، تلح على أن المنظور الوحيد للعمل الأدبي هو: الإدراك الجمالي الخالي من أية غاية . [3]

نلاحظ هنا أن الذي يساعد في تحقيق المتعة الجمالية في النص: هو الانسجام بين شكل العمل الفني وجمال الفكرة، والجمال الأصيل يعود إلى الفكرة الجميلة [4]، كما أن الإيقاع والإنسجام والتنظيم وما في حكمها أشياء تنتمي إلى الجمال وتقترن بالجميل في مفهومه [5]، وهي كلها سبل يتوسط بها الناص والنص لتحقيق الغاية من كل عمل أدبي ليتم الحكم على نجاحه فنيا وجماليا، إذ أن الحكم الجمالي مرهون بوجود رغبة لا شعورية مستترة وراء أحداث وتطورات العمل الفني الذي يقوم باستخدام كل الوسائط الممكنة (.....)، ويضع في إطار جميل تلك المضامين والأحداث وبذلك تتحقق غاية النص والناص معا . [6]

---

[1] (ر. ف) . جونسن: الجمالية، تر: عبد الوهاب لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات، (د/ ب)، ط 02، 1983 م، ص 269 .

[2] عبد الكريم هلال خالد، أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، ط01، 2003، ص 111 .

[3] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (نشأتها وتطورها)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط03، 1983، ص 05 .

[4] إيليا الحاوي، في النقد الأدبي، ج 2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 04، 1979 م، ص 07 .

[5] أحمد فلاق عروات، النزعة المثالية في نهج البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998 م، ص 291 .

[6] إيليا الحاوي، ج 2، ص 09 .

مما سبق نستنتج أن الجمالية كمصطلح هي القيمة الحقيقية للنص، وهي التي تمد القارئ بلذة القراءة والمتابعة بعيدا عن الأفكار والخلفيات المسبقة، فأي نص أدبي، أو عمل فني له هدف محدد أو غاية معينة، والكاتب أو المبدع لا يكتب نص تتوفر فيه الشروط الجمالية فقط دون أن يحمل قيمة أخلاقية، ذلك أن الجمال كل متكامل يتشكل بتظافر عدة عناصر تشترك في تحقيق وإدراك وتذوق النص حواس مختلفة تتفاعل مع القلب والعقل تتحقق المتعة بالفنية المنشودة .

3-مراحل تطور المصطلح:

لم تكن الجمالية وليدة اللحظة ولم تخلق من العدم، وإنما لها جذور، تأصلت في القدم، والتاريخ يشهد على ذلك، فلقد واكبت بداية ونهاية الفكر اليوناني، رغم أن المصطلح بدا مختلفا عند الكثير من الأمم، والمعروف أن الإغريق تحدثوا عن الجمالية دون أن يفصحوا عن اللفظ ذاته، لأن حديثهم كان عن الجمال المطلق الذي يحتوي على الطابع الميتافيزيقي، ونادوا بالجمال بل بالجماليات إذ يمكن للجمال أن يكون ماديا أو مثاليا أو مفارقا لأرض الواقع [1]، فانتشرت في فرنسا منذ القرن الثامن عشر، وفي بريطانيا خلال القرن التاسع عشر على يد بيتر (Piter) ويعلق الناقد جونسن Jhonson بأن أعراض الجمالية كانت قد ظهرت سنة 1981م [2]، والجدير بالذكر أن الجمالية لم تكن معروفة بهذا المصطلح، بل ترجمت إلى الإستيطيق Esthetique، وهو اللفظ الأكثر انتشارا، فقد أطلق في النصف الثاني من القرن الثامن عشر على يد باومجارتن Boumgarten في بحثه الذي نشره بعنوان: Moditations philosoplicae de numullisad poema pertinetisis .

بعد حصوله على شهادة الدكتوراه، وقد جعل الجمالية علما خاصا بالمعرفة الحسية، ثم تتابع ظهورها في كتاباته الأخرى، وقصد بها دراسة المدركات الحسية أو علم المعرفة البسيطة،

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 03، 1974م، ص22 .

[2] محمد مرتاض، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ط، 1998م، ص24 .

ونظرية الفنون الجمالية [1]، ولكن الجمالية كما يعتقد باومجارتن أو الإستيطيقيا كما سماها يجب أن تتلخص من الميتافيزيقيا فهي مقتصرة فقط على لون من ألوان المعرفة، يكتسب بالإدراك الحسي ويتناول كمال المعرفة الحسية مجردة عن أية فكرة وهذا اللون هو الجمال، وهكذا فالجمال ذاته أصبح ميدانا للإستيطيقيا . [2]

أضف إلى ذلك أن باومجارتن قد أقام " حدا فاصلا بين المعرفة الحسية الغامضة أو الإستيطيقيا والمعرفة العقلية الواضحة أو المنطق، فالحقيقة المنطقية تختلف عن الإستيطيقيا في أن الحقيقة الميتافيزيقية أو الموضوعية تتمثل حينا في العقل، عندما تكون حقيقة منطقية بالمعنى الضيق، وحينا فيما يشبه العقل، وملكات الإدراك البسيطة عندما تكون أستيطيقا " .[3]

ونفهم من هذا أن باومجارتن يحاول أن يحرر الفن من قيود البلاغة الكلاسيكية ذات المبنى المنطقي، ويؤسس علما جديدا يبحث في جوهرة الفن وفي أسس الجمالية، ومن ثمة فإن المنطق عنده يهتم بالعقل والأخلاق، والأفعال، وتكترث الجمالية بالوجدان والعاطفة والأحاسيس . " [4]

وهذا ما جعل المصطلح يختلط في اللغات الأوروبية بمصطلحات أخرى كمصطلح الشاعرية، النظرية، التجربة، المنهج الجمالي ...وفي هذا الصدد يقول: علي جواد الطاهر: " لدينا إذن ثلاث كلمات أو أربع هي: شكلي، فني، جمالي، أسلوبي، صارت مصطلحات للدلالة على إضفاء الأهمية في النص الأدبي على الجانب الشكلي الخارجي وتقليل أهمية المحتوى " [5]

---

[1] ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 15 .

[2] المرجع نفسه، ص 22 .

[3] المرجع نفسه، ص 18 .

[4] شارل لالو، مبادئ علم الجمال، تحقيق خليل شطا، دار دمشق للطباعة، د.ط، 1982 م، ص 58 .

[5] علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، 1979 م، ص 434 .

ولعل هذه المصطلحات توضع أساسا " الاستطيقت " الذي هو الفن ذاته، بعيدا عن كل القيم الأخرى، فالناقد دولوز يرى: " أن الأشياء في الفن تصبح منذ البداية مستقلة عن النموذج، وسينظر إلى الأثر الفني بوصفه كينونة الحساسية، ولاشيء غير هذا لأنه موجود في ذاته " .[1]

وعلى هذا الأساس يختص الجميل بكل ما هو غامض بالحياة الباطنية بكل ما يشد النفس، لأن مفهوم الجمال في النظرة الإستطيقية خاضع لتقييم الذات، وهذا ما جعله يختلف عن المنطق لا لشيء لأنه تفكير صرف يقدر، ومن هنا فإن علاقة الإستيطيقيا بالذاتية علاقة قوية جدا، وأن مفهوم الجمال الحق نابع من الذات، غير مرتبط بالخير والحق، ولكن الذاتية هذه تشترط مبدأ اللذة، " لأن مشاعر الجمال الحرة، تلك التي لها علاقة باللذة بعيدة كل البعد عن المفاهيم الأخلاقية " [2]

لاشك أن العمل الأدبي كيفما كان هيكل أو جسد له شكل ومضمون يتصل بالواقع ويربطه بالحياة الأخلاقية والسياسية الجمالية (الفنية)، فهو كل متكامل وإن لم تظهر في الشكل، فإنها قائمة في المضمون بلا شك، لأن الفن نسق رمزي يلخص تجربة إنسانية، يتفاعل فيها الشكل والمضمون، وهذا التفاعل ينتج عنه ما يسمى بالتجربة الجمالية، فالمشاهد خلال هذه التجربة لا يملك وعيا بذاته كذات منفصلة عما يراه ويسمعه، وهنا يحدث اندماج بين الذات والموضوع كل واحد [3]. ولكن الغاية التي ينشدها الجماليون، هي أن يقوم الأثر الأدبي لذاته وفي ذاته، بعيدا عن كل العلاقات الأخرى، وهذا هو محور التساؤل ومركز اختلاف الكثير من النظريات إذ هناك من آمن بالشكل، فاعتبره معيارا للجمال، وهناك من خالف الرأي، فاهتم بالموضوع أو المضمون، كونه موضع السر الجمالي .

---

[1] جيل دولوز، فلسفة كانط النقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 01، 1417 هـ / 1997 م، ص 107 .

[2] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 54 .

[3] شكري عز الدين الماضي، في نظرية الأدب، دار البحث، قسنطينة، د.ط، 1984 م، ص 70 .

ومع ذلك يمكن القول أن الجمالية تقوم على الشكل والمضمون، إذ يستحيل الفصل بينهما لأن العمل الأدبي عبارة عن كائن حي لا تستطيع بتر أحد أجزائه، وإلا أصبح مشوها وناقصا، فلا الشكل يمكن أن يستقل، ولا المضمون أن ينفرد إذ لكل منهما وزن وقيمة في العمل الأدبي، فهما الوسيلة والغاية في اللحظة ذاتها .

ومن الذين رفضوا الفصل بين اللفظ والمعنى، بل يجعل منهما ثنائية تربطهما علاقة تلازمية: بن الأثير حيث عبر بقوله: " وليس القائل مما أن يقول: لا لفظ إلا بالمعنى، فكيف فصلت أنت بين اللفظ والمعنى، فإني لم أفصل بينهما، وإنما خصصت اللفظ بصفة هي له، والمعنى يجيء فيه ضمنيا وتبعا " [1].

وهذه العلاقة بين اللفظ والمعنى أشار إليها كروتشه Krotvhah فبين " أن الفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ بألفاظ " [2]

هنا نستنتج أن الجمالية على قدر تعصبها للشكل فإنها تحترم الموضوع كذلك، وتعطيه قيمته المستحقة، وتؤكد على أن الفنان الحق هو الذي يحسن استخدام أدواته وأفكاره، والألحان الموسيقية مثلا لا قيمة لها إلا إذا انتظمت في قالب محكم، يحقق الإثارة بالتوافق بين المضمون المنطقي، والشكل الفني، وهذا الانسجام الذي يكون بين الشكل والمضمون يحدث ما يسمى بالتناغم الجمالي أو التجربة الجمالية حيث يستجيب الإنسان للأشكال الطبيعية الموجودة أمام حواسه فيتأثر ويؤثر، وعلى هذا الأساس أصبح علم الجمال الذي ظهر عند انتهاء البلاغة الكلاسيكية " لا يهتم بتحليل العمل الفني أو تجزئته أو نقده أو الكشف عن طبيعة بنائه، بل ينفذ إلى صميم تعبيره الباطني وإدراك ما فيه من عمق " [3] .

---

[1] ينظر :ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 01، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 1996 م، ص 82 .

[2] محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1980 م، ص 166 .

[3] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 365 .

وبهذا تكون الجمالية مطلب أساسي لهوية الفن، وهي: " منهج عام أو رؤية إبداعية، ونقدية تتحرك في إطارها جميع المناحي النقدية من شكلانية وبنيوية وأسلوبية، سواء في العالم العربي أو الغربي " [1] وهنا تبلغ تأثيرها .

مما سبق كله نستنتج أن المفهوم اللغوي لمصطلح الجمالية مشتق من لفظ الجمال، وهو على العموم يدل على الحسن والبهاء، أما مفهومه الاصطلاحي، فقد وجدنا أنه يتعلق ببناء النص ومضمونه سواء نثرا أم شعرا .

وعند تعريجنا على النصوص الأدبية بنوعيها (النثر والشعر) نجد أنها تشترك في ظاهرة أدبية مميزة، تعطي النصوص تذوقا خاصا من طرف القارئ وتلهمه، وهذه الظاهرة يلفظ عليها بمصطلح " التناص "، الذي يضيف إلى النص قيمة جمالية في شكله ومضمونه، فصار مظهرا جماليا في النص بعد أن اتخذ صورا إيجابية كانت فيما قبل من عيوب النص، وهذا ما سنتطرق له كظاهرة قابلة للدراسة في الجزء الموالي من البحث.

[1] محمد إقبال، جمالية الأدب الإسلامي، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1986 م، ص 94 .

الفصل الأول

ماهية التناص و إشكالية المصطلح

أولا: ماهية التناص

ثانيا: التناص في النقد الحديث

ثالثا: انواع التناص والياته

رابعا: مستويات التناص

خامسا: مصطلح السرقات الادبية وعلاقتها بالتناص

أولا: ماهية التناص

تعد اللغة العربية من أرقى وسائل الإتصال بين الأفراد، ومجالهم الإجتماعي، وما البحث في الجذور اللغوية للمصطلحات إلا لفهم أبعادها، وضبط دلالاتها، وهنا من المهم الرجوع الى المفهوم المعجمي لمصطلح التناص:

1- **التناص لغة:** مصطلح التناص كمادة لغوية، لم تذكره المعاجم العربية القديمة إلا في: "تناص القوم" عند اجتماعهم، أي ازدحموا.

والتناص لغة من: نص، نصا الشيء: رفعه وأظهره، وفلان نص: استقصى مسألته عن الشئ، حتى استخرج ما عنده هو، النص مصدر أصله اقصى الشيء، الدال على غايته، أو الرفع والظهور[1].

و(نصص) المتاع: جعل بعضه فوق بعض، و(نص) الحديث إلى صاحبه، رفعه وأسنده إلى من أاحدثه، و(نصصت)الرجل، استقصى مسألته حتى استخرج ما عنده، [2] وبذلك يكون التناص في اللغة: الرفع والاظهار، والمفاعلة في الشيء، مع المشاركة والدلالة الواضحة والاستقصاء.

2- التناص اصطلاحا: يظهر مصطلح التناص في الدراسات الأدبية المعاصرة، محافظا على المدلول اللغوي، لكنه يركز على تراكم النصوص وازدحامها في مكان هندسي، يشغل حيزا من بياض الورق، حيث تتفاعل النصوص ببعضها البعض، وتتعالق لتخلق من النص الأول نصا ثانيا يتشظى في نص آخر، لتشكل مجربات التناص، من خلال عملية اقتباس الصور لبناء الصورة الكلية[3]. وقد استعمل النقاد المعاصرون مصطلح التناص كأداة إجرائية لنقد النصوص، واقتحام عوالمها الثقافية والجمالية، إذا أصبحت الإنتاجية الشعرية المعاصرة

[1] احمد رضا، معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، دط، 1980، ص472.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج6، دار صادر، بيروت، د.ط، 1988، ص4442

[3] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للنشر، الجزائر، (د، ط)، (د، ت)، ص118.

تمثل في اغلبها: "عملية استعادة لمجموعة من النصوص القديمة في شكل خفي، بل إن قطاعا كبيرا من هذا الإنتاج الشعري يعد تصويرات لما سبقها، ذلك أن المبدع أساسا لا يتم له النضج الحقيقي، إلا باستعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة[1].

والملاحظ أن مصطلح التناص تعددت مفاهيمه في الخطابات النقدية الحديثة، ومن بين الباحثين الغرب نجد: جوليا كريستيفا، باختين، ريفاتير، تودورف، وغيرهم كما نجد أن النقاد العرب تأثروا بالباحثين الغربيين، نجد (محمد بنيس، عبد الله الغذامي، محمد مفتاح، وغيرهم). غير أن كل من هؤلاء لم يضعوا تعريفا موحدا لهذا المصطلح.

إن مصطلح التناص في النقد العربي الحديث هو ترجمة للمصطلح الفرنسيIntertext: حيث تعني كلمة Inter بالفرنسية: التبادل، بينما تعني كلمةtext: النص، وأصلها مشتق من الفعل اللاتيني Intertext: : التبادل النصي وقد ترجم الى العربية: بالتناص الذي يعني: تعالق النصوص بعضها ببعض.

وصيغته (التناصيص) مصدر الفعل على وزن(تفاعيل).

كما يذكر محمد بنيس أن مصطلحIntertxalite: ترجم إلى العربية بمصطلح التناصية، أو النصوصية)[2].ويورد سعيد علوش في كتابه: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بعض التعريفات لمصطلح التناص، بدء من جوليا كريستيفيا، وانتهاء برولان بارت[3]

1-يعتبر التناص عند جولي كريستيفا، أحد مميزات النص الأساسية، التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها، معاصرة لها.

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص119.

[2] المرجع نفسه، ص38.

[3] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص215.

2-ويرى (سوليرس)، التناص في كل نص، يتموضع في ملتقى نصوص كثيرة بحيث يعتبر قراءة جديدة، تشديدا وتكثيفا[1].

3- ويكون التناص، طبقات جيولوية كتابية، تتم عبر إعادة استيعاب غير محدد لمواد النص، بحيث تظهر مقاطع النص الأدبي عبارة عن تحولات لمقاطع مأخوذة من خطابات أخرى داخل مكون إيديولوجي شامل.

4- ويظهر (التناص) مع التحليلات التحويلية عند كريستيفا في النص الروائي.

5- ويرى فوكو بأنه لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيرا آخر، ولا وجود لما يتولد من ذاته بل من تواجد متسلسلة متتابعة، ومن توزيع الوظائف والأدوار.

6- أما (بارت)، فيخلص إلى أن لا نهاية) التناص، هي قانون هذا الأخير.[2]

7- فالتناص عملية وراثية للنصوص، والنص المتناص يكاد يحمل بعض صفات الأصول، ولقد عانى مصطلح التناص في النقد العربي الحديث، من تعددية في الصياغة والتشكيل فقد ظهر هذا المصطلح في حقل النقد العربي الحديث بعدة صياغات وترجمات منها[3].

1- التناص أو التناصية

2- النصوصية

3- تداخل النصوص أو النصوص المتداخلة

4- النص الغائب

5- النصوص المهاجرة(والمهاجرة إليها)

6- تظافر النصوص

---

[1] احمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الاداب العربية، القاهرة، ، مصر، ط01، 2007، ص20.

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة(عرض وتقديم وترجمة)نص74

[3] احمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ص20.

7- النصوص المزاحة

8- تفاعل النصوص

9- التعدي النصي

10- التداخل النصي

11- عبر النصية

12-البينوصوصية

13- التنصيص

كما وشهد مفهوم التناص خلط وتداخلا واسعين، بنيه وبين بعض المفاهيم الأخرى، مثل: الأدب المقارن، الثقافة، دراسة المصادر، والسرقات الادبية.

نتيجة للإقتراب بين هذا المفهوم وتلك المفاهيم، فيما يخص الإتجاه العام بينهما في التواصل والتأثير، إلا أن مفهوم التناص يختلف عن هذه المفاهيم على صعيد المعالجة النقدية، لما يمتلكه من آليات نقدية حديثة، وأنظمة إشارية، ومستويات مختلفة تجعله بعيدا في الفعل الإجرائي، عن تلك المفاهيم ومنفردا في العملية التحليلية والتركيبية أثناء إجراء التطبيق.

ثانيا: التناص في النقد الحديث:

1-التناص عند الغرب:

تعد الكاتبة الفرنسية ذات الأصل البلغاري جوليا كريستيفاjulia Kristiva : هي صاحبة التنظير المنهجي لنظرية التناص، حيث استخدمته في تلك المقالات والبحوث التي كنبتها بين سنتي1967/1966م، وصدرت في مجلتي تيل كيل وكريتيكTelquelو critique ثم أعيد نشرها في كتابها سيميوتيك Semoitiqueونص الرواية Text romanمعتمدة في تحديدها لمصطلح التناص على المقدمة التي تصدرت كتاب باختين (شعرية دو ستويفسكي) إذ كان يطلق على التناص اسم الإيدلوجيم، وسمته كريستيفا (الصوت

المتعدد)، وعرفته بأنه: " التقاطع داخل النص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى، أو هو العلاقة بين خطاب الأنا وخطاب الآخر "[1] بمعنى أن النص هو عملية استرداد ونقل لتعابير سابقة أو متزامنة مع النص المكتوب، فهو اقتطاع، وتحويل، وكل ذلك يشكل النص، وينتمي اليه انتماء جماليا وفكريا[2].

ومفهوم التناص عند جوليا كريستيفا، يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية، التي تتبلور كعمل نص، وبذلك يكون التناص هو التقاطع داخل نص، لتعبير مأخوذ عن نصوص اخرى، فالتناص هو نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، والعمل التناصي هو اقتطاع وتحويل[3].

كما أن العلاقات عندما تقوم على الترميز، من هنا كان تركيزها على صوغ علامات نسقيها من علم النفس التحليلي، الذي يتمحور فقط حول استنطاق مدلول اللغة إنما يتوكؤ على معطيات التحليل الدلالي، والرياضيات ومجمل المفاهيم الضرورية، للقبض على النص كممارسة تعبيرية هادفة.[4]

وقد تساءلت هذه الناقدة عن الموضوع الخصوصي، الذي هو النص، وهذا التساؤل مكنها من تحديد النص بما يلي: [5]

1- أن النص يقدم أرضية لإسماع أصوات خطابات أخرى اجتماعية، تاريخية، دينية.

2- أنه جهاز فارق للغة يعيد توزيع نظامها، بمعنى أنه هدم وإعادة بناء، فهو يهدم لغة التواصل والإخبار ليبني لغة مكثفة.

---

[1] تيزفتان تودوروف واخرون: في اصول الخطاب النقدي الجديد(مفهوم التناص في الخطاب النقدي)، تر: احمد المديني، دار الشؤؤون الثقافية، بغداد، العراق، (د، ط)، 1987م، ص103.

[2] المرجع نفسه، ص105.

[3] نور الدين السد، الاسلوبية وتحليل الخطاب، ج02، دار هومة للطبع، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص96.

[4] مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر (قراءة بنيوية)، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص19

[5] جمال مباركي، التناص جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص118.

3- أنه ملتقى لمجموعة من النصوص المختلفة التي أطلقت على تقاطعها اسم الحوارية Dialogisme.

النص الأدبي ليس نظاما مغلقا، كما زعم الشكلانيون الروس، وإنما هو كما يؤكد "فيليب سولر" مؤسس مجلة Telquelعدسة مقعرة لمعاني ودلالات متغيرة متباينة، معقدة في إطار أنظمة سياسية دينية سائدة فالنص عند كريستيفا جهاز غير لغوي، يعيد توزيع اللغة، وذلك ليكشف عن العلاقة الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها أنماطا مختلفة من الأقوال السابقة عليها أو المتزامنة معها[1]

وأول من بلور مصطلح التناص كمفهوم يعني علاقة بين النصوص تحدق بكيفيات مختلفة هو: " ميخائيل باختين" ثم جاءت من بعده العديد من الأسماء أمثال: "لوتمان، رفاتير، بول زمتور، جوليا كريستيفيا)، الذين اتفقوا على النصوص الأدبية، تقيم حوارا بينها، والقارئ هو من يلاحظ لعبة العلاقة بين النصوص انطلاقا من ثقافته.

ومن أوائل الشكلانيين الروس، والبنيويين الأوربيين الذين اهتموا بالتناص نجد: " رولان بارت"، الذي أقر حقيقة هامة، مؤداها أن النص لا يمكن أن ينفصل عن ماضيه ومستقبله اللذين يمنحانه الخصوبة وينتشلانه من العمق، واعتبره في حاجة دائما إلى ظله، وهذا الظل قليل من الإيديولوجيا[2]

فالنص الإبداعي أيا كان نوعه هو نتاج مركب موجود سلفا، وهذا المركب هو الذي يصنع ويتولد منه.[3]

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الافاق العربية، (د، ط)، (د، ت)، ص153

[2] ينظر: رولان بارت: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا وحسين سجان، دار توبقال، للنشر، المغرب، (د/ط)، 1988، ص37.

[3] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي(من اجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1992، ص31.

وهذا ما ذهب إليه بارت في دراسته لرواية الكاتب الفرنسي "مرسيل بروست" البحث عن الزمن المفقود حيث قام بدراسة لهذه الرواية دراسة تناصية، في ضوء النصوص التي تميل إليها الرواية، وقد استطاع أن يرصد مجموعة من النصوص للأديب "فلوبير"، ليخلص إلى هذه القراءة التناصية بفعالية، في دراسة الفن الروائي ثم أكد هذه الفكرة في كتابه: " نقد وحقيقة"، في مقولته: "موت المؤلف"، التي تعد مقولة نقدية لها أهميتها على النقد الألسني، وهي لا تعني إلغاء المؤلف وحذفه من دائرة الثقافة، إنما تهدف إلى تحرير النص من سلطة الظرف، المتمثل في الأب المهيمن، "المؤلف"، إنها تفتح النص على القارئ، وتزيح المؤلف مؤقتا إلى أن يمتلئ النص بقارئه، والقارئ بالنص[1].

يحاول بارت في هذه المقولة الإشارة إلى أن الموروث الأدبي، والنصوص المتزامنة للنص هي المؤلف الأكبر، فهي مصدر إنتاج النص وحدوثه، كما أنها تشكل مصدرا لفهم النص وتفسيره، وهنا لا يلغي المؤلف، ولا حتى يقلل من شأنه، ولكنه يوجه الانتباه إلى علاقات التبادل والتقاطع، ما بين النص، وما لحق به، محيط بكل تحولاته. فهنا يرى بارت، بأن النص الأدبي تتكلم فيه اللغة وليس المؤلف كما أنه يعطي السلطة للقارئ المتمرس، الذي يمتلك ذوقا فنيا جميلا، قارئا يقدم النصوصية بديلا عن المحاكاة والتعبيرية، لأن الكتابة لم تعد موضعا لتسجيل الأحداث، أو مجالا للتعبير، أو انعكاسا وجدانيا، لقد أصبحت الكتابة حالة تمثل ذاتي، قوامه من الركام الهائل المخزن من الإشارات والإقتباسات التي تعددت مصادرها، حيث يتحول التاريخ الموروث إلى نصوص متداخلة[2].

[1] رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز النماء، الدار البيضاء، المغربط1994/01، ص10.

[2] مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، ص19.

ويبقى النص الأدبي في نظر بارت "ليس سطرا من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي أو معني لا هوتي، لكنه فضاء لأبعاد متعددة تتراوح فيها كتابات مختلفة، وتتنازع دون أن يكون أصليا، فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة[1].

وهذا ما يدعوه بالنص الكتابي، إنه النص الديناميكي الحي، الذي يمثل الحضور الأبدي، وهو النص الفاعل[2]، غير أن هذا النص، الذي دعا إليه "بارت"، حلم خيالي من الصعب تحقيقه أو ايجاده، ومع ذلك فهو مطلب سام للأدب، كما نجد انه قد تبلور مفهوم النص عنده، في بحث كتبه عام1971، بعنوان: "من العمل الى النص"[3]

نلاحظ كذلك من بين الباحثين الغربيين بول زامتور Paulzathor وريفاتير Riffatierr، الأول ربط النص بالمحددات الداخلية لحضور التاريخ، فالتذكر الذي ينتج النص، وهو حامل لآثار نصوص أخرى، تدعى بالتناص، والنص عنده هو نقطة التقاء نصوص أخرى، كما أشار "ميشال رفاتير"، إلى مفهوم التناص، واستخدمه كمرتبة من مراتب التأويل، وهذا الإستخدام مرتبط بأفكاره عن الوقائع البلاغية الأسلوبية، والمقروئية الأدبية على مستوى افتراض تطابق متبادل بين الشكل والمضمون حسب: " رفاتير": هي نصوص أخرى، والنصية مرتكزها التناص[4].

أما جيرار جنييت Gaerre Genette فقد حول التناص إلى نمط من أنماط التعالي النصي، وتتدخل هذه الأنماط فيما بينها، وتتعدد العلاقات التي تستوعبها وتجمعها، نجد مثلا معمارية النص تتشكل دائما عن طريق المحاكاة، فمثلا فرجيل يحاكي هميروس ينتج نصا على غراره، وذلك على صعيد الجنس الأدبي، والتعالي النصي يكاد يكون مرادفا لمعمارية النص، لأنهما يأخذان طبيعة كلية، وهذا يعني أن النصوص الأدبية المعاصرة، تبني دائما

[1] المرجع نفسه، ص190.

[2] ينظر: رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، ص24.

[3] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص155.

[4] ينظر: تيزفيتان تودوروف واخرون، في اصول الخطاب النقي الجديد، ص109.

على انقاض النصوص القديمة مما يؤكد: أن القانون الذي يحكم البنية النصية هو قانون تقاطع النصوص، وهذه النظرة مكنت جنييت من تطوير التناص، وتوزيع أنماطها بتمييز بعضها البعض، وإبراز نقاط تقاطعها وتداخلها[1].

مما سبق نستنتج أن النقد المعاصر أصبح لا ينظر إلى النص على أنه: حدث يحدث بشكل مثالي وفردي، وإنما هو نتاج تفاعل العديد من الخطابات السابقة والمتزامنة، غير أن فكرة تداخل النصوص لا تعني في أية حال: أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة، وأنه ليس سوى آلة لتفريغ النصوص، أن هذا أبعد صور الحقيقة صدقا على حالة الابداع، والسير يمكن في طاقة الكلمة، فهي موروث رشيق الحركة، من نص إلى آخر، لها قدرة على الحركة أيضا بين المدلولات، بحيث أنها تغير هويتها ووجهتها، حسب ماهي فيه من سياق.

فالنص ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة، لكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى، ونظامه اللغوي، مع قواعده ومعجمه، جميعها تسحب إليها، كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فالنص يشبه في معطاه معطى جيش خلاص ثقافي، بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات المستعارة شعوريا ولا شعوريا، يبرز فيه الموروث في حالة تهيج وكل نص متداخل Intertexteيلتقي فيه الزمن بكل أبعاده[2].

حيث يتأسس النص في رحم الماضي، وينبثق في الحاضر، ويؤهل نفسه للتداخل مع نصوص اتية في المستقبل، فنلاحظ ان مصطلح التناص من الموضوعات المهمة التي تناولها النقاد في العصر الحديث، واعطوا غذائه كبيرة لها، وقد جعل النصوص تتفاعل بعضها ببعض، ذلك نتيجة التداخل الحاصل بين النصوص قديما وحديثا، وظهر مصطلح التناص بعدة ترجمات وصياغات، ذلك لأنه ذو منشأ غربي، وفد إلينا عن طريق الترجمة والبعثات العلمية.

[1] ينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص28.

[2] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الادبي الثقافي، جدة، السعودية(د.ط)، (د.ت)، ص321.

2- التناص عند العرب:

إذا كان التفكير النقدي الغربي قد عرف البداية المنهجية لممارسة مفهوم التناص، في منتصف الستينات مع جماعة (تال، كال)، وكريستيفا، فإن الخطاب النقدي العربي لم يعرف هذا المفهوم إلى في السبعينات، رغم أسبقية الإهتمام عند العرب القدامى عن الغرب، ونشير في هذا المجال إلى بعض النقاد العرب، الذين حاولوا طرح تصوراتهم ومفاهيمهم الخاصة والمختلفة التي يكشف عنها من البداية تعدد المصطلح، فلقد انتقل من النقد الغربي المعاصر إلى النقد العربي. ولم يعرف إلا مؤخرا، فتأثر به نقادنا خاصة من الناحية التنظيرية، وفي تحيد مفهوم التناص الذي لا يختلف كثيرا عن مفهوم تداخل الخطابات، نجد أن "محمد مفتاح" يرى أن هذا المفهوم قد يتداخل مع مفاهيم أخرى: " كالأدب المقارن"، المثافقة"، دراسة المصادر، والسرقات، ومفهوم التناص عند العرب شابه إلى حد كبير مفهومه عند النقاد الغربيين، فيشير "محمد مفتاح" الى الباحثين الذين تناولوا هذا المصطلح بالتعريف: كريستيفا، اريفي، لوران، ريفاتير... لم يقدموا تعريفا جامعا مانعا، مما جعله يستخلص تعريفا من كل التعاريف ليستقر على أن التناص: [1]

- فسيفساء من نصوص أخرى منسجمة مع فضاء بنائه ومقاصده.
- ممتص لنصوص أخرى منسجمة مع فضاء بنائه ومقاصده.
- محول للنصوص بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تصعيدها.

ومعنى هذا أن التناص هو: "تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[2]

[1] نور الدين السد، الاسلوبية وتحليل الخطاب، ص102.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، ص121.

ليخلص إلى أنه إذا كانت ثقافة ما محافظة، تنظر إلى أسلافها بمنظار التقديس والاحترام، فإنها تكون مجترة محافظة، وما قلناه في الثقافة، نقوله عن الأدباء والشعراء، فمنهم المتتبع المقتدي، ومنهم المشاكس المعتدي الثائر[1].

فأساس إنتاج أي نص حسب رأي "محمد مفتاح" هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي، وقد توسع محمد مفتاح في كتابه: "دينامية النص تنظيرا وإنجازا، تحت موضوع الحوارية في النص الشعري وتناسق النص الشعري وحاول الإجابة على أشكال الابتزاز، وإعادة الإنتاج في الثقافة العربية ومجالي السخرية والجدية، ودرس في هذه الظاهرة باعتبار وظائف كل إنتاج في بنيته وقصيدته، وظروف إنتاجه، " مبينا كيفية اشتغال النص بناء على شبكة العلاقات"[2].

أما عبد الملك مرتاض فيذهب إلى ما ذهبت إليه "جوليا كريستيفا"، في مفهوم التناص فيقول: " أن النص شبكة من المعطيات الألسنية والبنيوية والإيديولوجية تتظافر فيما بينها لتنتجه، فالنص قائم على التعددية"[3]ولعل هذا ما تطلق عليه كريستيفا: "إنتاجية النص" Du texte productiont، فتنشيط اللغة يعني الاهتداء على كيفية بنشاط هذه اللغة التي هي أصل النص الأدبي في كل مراحله ومظاهره[4]، بحكم تداولها بين أفراد القوم وتعبيرها عن أغراضهم.

ويعرف عبد المسدي النص، بصدد التفريق بين لغة الخطاب وخطاب الأدب على أنه ينتمي إلى صاحبه من حيث هو كلام مبثوث، أما أدبيته فهي أساس وليدة تركيبة السنية، ما ينشأ بين العناصر اللغوية من أنسجة متنوعة متميزة، فالطابع الشعري في كل حدث أدبي هو بمثابة تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة، وذلك بخروجها من عالمها

[1] نور الدين السد، الاسلوبية وتحليل الخطاب، ص103.

[2] محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط2، د.ت، ص81

[3] مجلة علامات، فكرة السرقات الادبية ونظرية التناص، جدة، 01ماي1991، ص85.

[4] نور الدين السد، الاسلوبية وتحليل الخطاب، ص103.

الافتراضي إلى حيز الوجود اللغوي المجسم والمحدود بسياق معين، لأنها تحدد انطلاقا من خصائص انتظام النص بنيويا[1].

أما سعيد يقطين فيراه بأنه بنية دلالية تنتهجها ذات، ضمن بنية نصية منتجة، وهذه البنية المنتجة نحددها هنا زمنيا بأنها سابقة عن النص.

سواء كان هذا السبق بعيدا أو معاصرا، كما أننا نراه بنيويا في إطار النص، وعن طريق هذا الاستيعاب يحدث التفاعل النصي بين النص المحلل، والبنيات النصية التي يدمجها ذاته كنص، بحيث تصبح جزء منه، ومكونا من مكوناته، وهو هنا لم يعرف النص فحسب، بل أشار إلى علاقة النص بسواه من النصوص، وأشار كذلك الى التفاعل النصي واستعماله بدل التناص، لأن التفاعل النصي أشمل من هذا الأخير، يقول أيضا أننا نستعمل التفاعل النصي مرادفا لما شاع تحت مفهوم التناص أو Intertextualité، كما استعملها "جنييت" بالأخص[2].فالتناص في رأي سعيد يقطين هو مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا، ويحقق وجوده في النص من خلال تجسده في أشكال كثيرة منها: تحويل النص السابق بعد تمثيله[3] الملاحظ هنا أن دراسة التناص تقوم على تفكيك النص وتحليله وتحديد علاقته بغيره من النصوص التي يمثلها النص المدروس يبدو أن "سعيد يقطين" في تناوله لمصطلح التناص قد كان متأثرا بجيرار جنيت.

تعتبر دراسة "محمد بنيس"، حول الشعر المعاصر في المغرب، من الدراسات الأولى في ميدان البحث التناصي، واستند في نصوصه إلى كريستيفا وتودوروف، فاعتمد مفهوم

[1] المرجع نفسه، ص89.

[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، (النص: السياق)، المغرب، لبنان، ط03، 1989ص98.

[3] نور الدين السد، الاسلوبية وتحليل الخطاب، ص108.

التناص كأداة نقدية لقراءة المتن، وحدد ثلاث آليات لإنتاج النصوص الغائبة المتمثلة في: الاجترار، الامتصاص، الحوار[1].

وقد استبدل بعض مصطلحات التناص بمصطلحات جديدة في كتابيه: " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب"، وحداثة السؤال"، إذ أطلق على مصطلح التناص مصطلح "التدخل النصي"، الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة، والنص الغائب هو الذي تعيد النصوص كتابته وقراءته أي مجموعة النصوص المستترة التي يحتويها النص الحاضر، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقيق هذا النص شكل دلالته[2].

ويرى: بنيس أن: التداخل النصي ينسحب عن كل نص شعري أو نثري، قديما كان أو حديثا، ويتجلى في غياب الخطابات التي قد تكون (دينية، ثقافية، تاريخية)، والتي تمثل النواة المركزية لنص القصيدة، وهذا ما حاول بنيس "إظهاره في تحليله لنماذج شعرية لكل من الأسباب لادونيس ومحمود درويش، ففي كتابه: " حداثة السؤال"، أطلق على المصطلح(هجرة النص)، وقد قسمه إلى قسمين: نص مهاجر، ونص مهاجر إليه، واعتبرها شرطا أساسيا لإعادة إنتاج النصوص من جديد بحيث: يبقى هذا النص المهاجر إليه ممتدا في الزمان والمكان مع خضوعه لمتغيرات دائمة وتتم له هذه الفعالية وتتوهج من خلال القراءة، لأن النص الذي يفقد قارئه يتعرض للإلغاء[3]. ويبدو من خلال تقسيم بنيس لمصطلح هجرة النص، أنه متأثر إلى حد بعيد بالناقد الفرنسي: "جيرار جنيت"، الذي وضع تصنيفات محددة للتناص تبدأ ب: "المابين نصية" paratexte، والميتانص، الذي يأخذ شكل البنيات الجزئية التي يوظفها المبدع في خطابة الأدبي[4].

---

[1] ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط01، 1979، ص269.

[2] المرجع نفسهص251.

[3] محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الرباط المغرب، (د.ط)، (د.ت)، ص97.96.

[4] ينظر: سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص28.

مما سبق نلاحظ أن الجهود النقدية غربية كانت أم عربية سعت إلى بلورة المصطلح وتطويره ليحول من مرد ظاهرة، إلى نهج إجرائي له آلياته ووسائله التحليلية، التي تساعد النقاد أو القارئ في كشف النصوص الغائبة وآليات تفاعلها مع النص الجديد، كما أن أغلبها قد حصرت أنماط العلاقات بين النصوص المتفاعلة في تقسيمات ثلاثية متماثلة في الاجترار والمحاكاة)، وهو التعامل بوعي سكوني مع النص الغائب، الذي يحتفظ بهيمنته على النص الجديد، فيظل النص الجديد أسير مرجعه، فيعيد النص الثاني مقولات النص الأول، أو بعضها، دون حوار معها، ثم نجد: تحويل، الذي يتم بامتصاص النص الغائب وإعادة إنتاجه، وتشكيله، وفق رؤى جديدة وتجربة جديدة، فالنص اللاحق يختار النص السابق، ويتعلق به لمميزات وخصائص فيه يستثمرها في تشكيله الإبداعي الجديد.

ثالثا: أنواع التناص وآلياته

إن تعدد التناصات في النص الأدبي، يعود إلى تعدد المضامين، وتوظيف المبدع لمقروئه الثقافي المخزن، سواء أكانت أساطير أو أحداث تاريخية، أو مناسبات وأحداث دينية، أو مسائل تراثية شعبية، ومن هنا يمكننا رصد أنواع التناص وآلياته.

1- أنواع التناص:

1-1- التناص الديني:

هو تداخل نصوص دينية تكون مختارة عن طريق الاقتباس، أو التضمين من القرآن والحديث الشريف، أو من الكتب السماوية المختلفة كالإنجيل والتوراة، أو من أحكام الإسلام والشخصيات الإسلامية، حيث تنسجم هذه النصوص مع السياق ويعتبر القرآن الكريم أول النصوص التي استأثرت بعناية الشاعر المعاصر، باعتباره النص الذي يحمل من إبعاد اللامحدود للحياة والإنسان[1]، فنجد أن هناك تناص قرآني، أي الأخذ من القرآن الكريم، ولذلك التناص الحديثي فيعتبر الحديث النبوي الشريف، الكتاب المقدس الثاني بعد القرآن الكريم، من حيث إشراق العبارة، وفصاحة اللفظ وبلاغة القول، لقوله تعالى: " وما ينطق عن الهوى، إن هو إلا وحي يوحي"[2].

فتوظيف الحديث النبوي، جاء بشكل فعال في السياق الشعري، متوقفا على براعة الشاعر، وقدرته على استحضار النص، ودمجه ليضفي بأبعاده الثقافية والمعنوية الراسبة في أعماق الشاعر والمتلقي معا، فيجعل منه أفقا للتواصل والاندماج.

[1] مصطفى السعدني، البنيان الاسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار العارف، القاهرة، (د.ط) (د.ت)، ص238.
[2] سورة النجم، الاية: 03و04.

1-2- التناص التاريخي:

هو تداخل النص الأصلي الذي بين أيدينا مع نصوص تاريخية مختارة، حيث تبدو ومنسجمة لدى المبدع من السياق الروائي، وتؤدي عرضا فكريا وفنيا، والدارس للخطاب الشعري المعاصر، يبدو له أن هذا الخطاب مسكونا بذاكرة النصوص القديمة والتاريخ، التي تأثر بها الشعراء ووظفوها في نصوصهم المقروءة، وهذا دليل على أن الشاعر ينطلق من الفراغ عند كتابته لنصه، وهو يكتب يسترجع التاريخ العربي الضخم، ويأخذ منه ما يشاء، وما يلائم ويناسب رؤاه، وفي ذلك إعادة لإحياء التراث والنصوص القديمة، والقارئ للنصوص الشعرية يجدها تتفاعل مع المادة التاريخية والشعرية" لكنه لا يؤسس نموذج بديل، وإنما يفتح آفاق جديدة لتناص توالدي يمتزج فيه القديم والجديد ليقدم التناص الإشباع النفسي للقارئ"[1].

1-3- التناص التراثي:

من الظواهر اللافتة للانتباه في استخدامات اللغة العربية الشعرية المعاصرة، احتوائها الآدائي لمعطيات التاريخ، ودلالات التراث التي تتيح تمازجا، وتخلق تداخلا بين الحركة الزمانية، بحيث ينسكب الماضي بكل إشارته، وتوافراته وأحداثه على الحاضر، بكل ماله من طزاجة اللحظة الحاضرة، فالشاعر يكون كصمت الكظيم لفقدانه العزاء وإحساسه بعدمية مخاطبة معاصرة، فكأنه يحاور الشخصية التراثية كنوع من الاغتراب وشعور بالاستلاب، مما يعطي مذاقا فنيا مكثفا، لآدائه الفني.

ويرى الأستاذ حجاب لطيف: " أن علاقة الشعر العربي الحديث أو المعاصر، كانت بالتراث قوية جدا، إلى حد أنها تشكل ظاهرة بارزة ومهمة، حيث رافقه هذا التراث منذ بدء

[1] جمال مباركي: التناص وجمالياته، ص232..

النهضة، ولم يخف التشابك بينها بل ازدادت وقويت لحمته، حتى انتهى إلى الاتحاد في شبكة من الرموز داخل العمل الفني في أعمال شعراء القصيدة الجديدة"[1].

ويمكننا حصر التناص التراثي في ثلاث مجالات وهي: النصوص الشعرية العربية القيمة، التراث الشعبي بما فيه: الحكايات الشعبية والأغاني والأمثال، وكذا بعض الشخصيات التراثية التي يتراوح وجودها بين الحقيقة والخيال، وهذا التفاعل مع التراث العربي، يأتي عن طريق اطلاع شعرائنا المعاصرين على نصوص التراث وإعجابهم بالعديد من أعلامه مثل: المتنبي، المعري....الخ[2].

1- 4- التناص الأسطوري:

يعود استخدام الشاعر العربي للأساطير إلى العصر الجاهلي، إذ استخدم الشعراء الجاهليين بعض الإشارات الأسطورية، كأسطورة الهامة...، إلا أنها كانت عابرة لا تمثل منهجا في توظيف الأسطورة[3].

وتعتبر الأسطورة أو الخرافة من أهم مظاهر الشعر المعاصر، فلقد تفطن إليها الشعراء المعاصرون، والشاعر يلجأ إليها لتحقيق أحلامه، والتعبير عن تطلعاته الفنية والفكرية، وإثراء تجارته الشعرية لأن: " اللغة في استعمالها اليومي المعتاد تفقد بالصورة تأثيرها، وتسحب نظارتها، ومن هنا قد يكون استعمال الرمز الأسطوري بمثابة مناجاة للأداء اللغوي، يستبصر فيه صاحبه بوساطة التشكيلات الرمزية إمكانات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللغة نفسها[4].

[1] حجاب عبد اللطيف، تقنيات توظيف التراث الديني في شعر مفدي زكريا، مجلة دراسات في الشعرية الجزائرية، عدد خاص، احياء يوم العلم.2006، ص10.

[2] جمال مباركي، التناص وجمالياته، ص135.

[3] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث(اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار المغرب، الاسلامي، بيروت، ط01، (د.ت)، ص400.

[4] علي عشري زايد، الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، المنشاة الشعبية للنشر، (د، ط)، (د، ت)، ص179.

ويكثر استخدام الأسطورة في الشعر المعاصر، خاصة في التجارب الشعرية عند جيل الثمانينات، " لعل ذلك راجع إلى عجز اللغة التقليدية من أداء وظيفتها التواصلية، وقصورها في كثير من الأحيان على التعبير عن تطلعات الفنان الفكرية والفنية التي لا تقف عند حد ما[1].

1- 5- التناص الأدبي:

هو التداخل بين النص ونصوص أدبية أخرى، سواء أكانت للكاتب نفسه، أو لأدباء آخرين مزامنين له، أو سابقين له، ينتمون إلى ثقافته أو لا ينتمون، وتجدر الإشارة هنا إلى أن: " استحضار الشعراء المعاصرين لنصوص الشعر العربي الحديث حقيقة مؤكدة تناولتها العديد من الدراسات للتجربة الشعرية المعاصرة[2]، حيث أن الشعراء تعاملوا مع النصوص الغائبة، تعامل المقلدين المعجبين بحيث راحوا يكررون التراكيب نفسها التي يتشكل منها النص السابق، ومن ثم جاء تناصهم يغلب عليه الاجترار.

كما أن هناك من قسمه إلى ثلاثة أنواع:

1-6-التناص الذاتي:

بما أن لكل مبدع خصوصياته التي تميزه عن غيره، ويتفرد بها وحده دون غيره نتبينها من خلال إبداعاته، فمما لاشك فيه أن هناك تحاور بين إنتاجه، يحدث نتيجة حاجة هذه النصوص لبعضها، فالتناص الذاتي هو" العلاقات التي تعقدها نصوص الكاتب بعضها مع بعض الآخر"[3]. ومن خلال هذا النمط تقف على تجربة الكاتب: هل هي مجرد اجترار لما سبق أن أبدعه، فنصفه بالمستهلك السلبي الذي يقف عند حد دلالته القديمة، ومعانيه الثابتة دون ابتكار أو إحداث الجديد فهي "تجربة سلبية مغلقة تنبع من خلفية نصية محددة وحيدة،

[1] رجاء عبد الله، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشاة المعارف، مصر، (د/ط)1985، ص295

[2] عبد الحميد هيمة، البنية الاسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، مطبعة هومة، الجزائر، (د/ط)، 1998، ص81.

[3] حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص45.

أم أنه تجاوز تجربته السابقة إلى كتابة أكثر تفتحا على الخلفيات النصية، نصوص تتجاوز وتتفاعل مع كتاباته السابقة"[1].عن طريق استلهامها أو معارضتها أو نقدها، فإعادة إنتاج إنتاجه السابق لابد أن يقوم على الامتصاص والتذويب سواء لنقض، أو لتطوير وإغناء هذه النصوص السابقة.

1-7-التناص الداخلي:

من خلاله يوظف المبدع نصوصا يستنصصها من معاصريه، خاصة إذا كانت انطلاقه هؤلاء من خلفية نصية مشتركة، فهو: " التقاء وتقاطع النص الحاضر مع نصوص أخرى غير نصوصه، فهذه النصوص التي تكون الخلفية النصية، تطفو على سطح النص أو تتجلى على شكل بنيات يستوعبها النص ويوظفها في سعيه إلى إنتاج الدلالة[2].

وهنا يكون مجال التناص أوسع مما سبق وتقوم استراتيجية على التحويل والامتصاص والتفاعل النصي.

1-8-التناص الخارجي، المفتوح:

هو أوسع بكثير، يتفاعل النص الواحد ويتداخل مع كم كبير من النصوص، " وهو يرتبط بدراسة علاقات النص بنصوص عصر معين أو جنس معين من النصوص[3]، فهو تناص مفتوح ومكثف حيث تتصارع الأجناس |، وتتفاعل وتتوحد وتتحاور من أجل تشكيل نص جديد، وهنا تتجلى القيمة الخاصة للمبدع ودوره الإبداعي في تعميق المضمون الدلالي، للنص الذي يقوم بعملية تشرب النصوص والأجناس وتحويلها.

[1] حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص45.

[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، (النص السياق)، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، (د.ط)، (د.ت)، ص33.

[3] حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص46.

ونلاحظ كذلك أن هناك من قسمه إلى تناص ظاهر: يدخل ضمنه الاقتباس والتضمين، ويكون المؤلف على علم به لأنه تعمد ذلك، ويسمى الاقتباس الشعوري، وكذلك نجد التناص اللاشعوري أو تناص الخفاء، وفيه يكون المؤلف غير واع بحضور النصوص الأخرى، في نصه الجديد، ويقوم هذا النوع على الامتصاص والتحويل والتفاعل، وهذا التقسيم نجده عند محمد مفتاح في كتابه: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)[1].

من هنا نخلص إلى أن عملية الإبداع الفني تتأثر بمحيطها الإبداعي السابق، فإن نسبة التأثر هذه، تختلف من مبدع إلى آخر، بحسب قدرة ارتكازه على معطيات ذاكرته، مما يؤدي بالضرورة إلى بروز ظاهرة التناص التي تهتم برصد العلاقة بين النص الحاضر، والنص السابق، والوقوف على طريقة تشكل السابق في اللاحق، ومدى تغلغله والكشف عن جوانب إنتاجيته، كما أن التناص يعتبر حدث لغوي يتولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية، وتتناسل فيه أحداث لغوية أخرى لاحقة عليه، فنص لاحق يبنى على أصل سابق.

2- آليات التناص:

لقد اهتم محمد مفتاح بنظرية التناص، ووضع مفهوم خاص لمصطلح التناص، والذي اعتبره بمثابة: " الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما، ولا عيشة خارجها"[2]، كما تطرق أيضا إلى تحديد آليات التناص، وقسمها إلى:

2-1- التمطيط:

ويعني الإطناب والإسهاب في اللفظ والمعنى، ولا يقصد به الإطناب الممل، وهو بدوره يشمل على ستة أشكال وهي:

[1] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، ص125.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص124.

– **الأناكرام:** حيث يتضمن الجناس بالقلب والتصحف، وكذلك الأباركرام الذي يعتبر الكلمة المحوار، كأن نقول أثناء القلب"عسل–لسع"، أما التصحيف: عثر –عتر/الزهر– السهر، والكلمة المحوار تعتمد على تشابه الأصوات على طول النص، والتي تسعى إلى إثارة انتباه القارئ[1].

– **الشرح:** إن للشرح أهمية كبيرة في الخطاب الشعري، حيث يلجأ إليه كل أديب من أجل تبيان القيمة الفنية في النص النثري أو الشعري، فيأخذ على سبيل المثال قول أو بيت شعري، أو عبارة معروفة يضيفها في مقدمة أعماله.

– **الاستعارة:** تعتبر الاستعارة صورة من الصور البيانية، والتي لها دور كبير في الخطاب الشعري، يوظفها الشاعر من أجل تقوية المعنى، كما أنها تضفي جمالا ورونقا على النص الشعري، وتمكن الشاعر من الانتقال من الواقع المادي المحدود، إلى واقع أكبر شساعة، وهو واقع المحسوس أو المعنوي "فهي تقوم بدور جوهري في كل خطاب، لاسيما الشعري، وذلك من خلال ما تثبته من المجهودات في الحياة وكذلك التشخيص"[2].

– **التكرار:** يقوم التكرار على إعادة تكرار لمستويات لغوية مختلفة في نص واحد، كتكرار الأصوات أو التراكيب، أو المعاني اللغوية، حتى تكرار الأفكار، ويؤدي هذا الأخير، وظيفة المعنى والبحث على إثبات فكرة ما.

– **الشكل الدرامي:** يلعب دورا كبيرا في نمو القصيدة نموا خاصا، ودراميا، "فجوهر القصيدة يتمثل في الصراع والتوتر بين كل عناصر بنية القصيدة، ويظهر ذلك من خلال التفاعل، وتكرار الصيغ، والأفعال، مما يؤدي إلى نمو القصيدة نموا فضائيا[3]

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص125.

[2] المرجع نفسه، ص124.

[3] المرجع نفسه: ص127.

- **أيقونة الكتابة:** وتتمثل في: " العلاقة المتشابهة مع واقع العالم الخارجي، وتجاوز الكلمات المتشابهة أو تباعدها، وارتباط المقولات النحوية ببعضها، أو اتساع الفضاء، وهذه الأشياء لها دلالاتها في الخطاب الشعري، اعتبارا لمفهوم الأيقونة[1]

2-2- الإيجاز:

وهي ثاني آلية من آليات التناص، التي حددها "محمد مفتاح" من أجل تحليل الخطاب الشعري، والتي نعني بها: " استقصاء أجزاء الخبر المحاكي وعلى حد ما انتظمت عليه حال وقوعها"[2]، في هذه الحالة لا يعتمد الكاتب على إعادة ذكر الأحداث، بكل تفاصيلها، بل يكتفي بذكر الأحداث الهامة والأوصاف المتناهية، في الشهرة، الحسن، القبح...الخ.

وبالتالي فإن هذه الآليات التي حددها: "محمد مفتاح"، هي أساس بناء الهيكل العام للنص للشعري، والتي يجب على الشاعر اعتمادها في نسج خيوط تجربته الشعرية، إضافة إلى اعتماده على الإيحالات التاريخية، "وعلينا أن لا نشغل أنفسنا بمدى إبداعية النص وإنما يجب أن ينصب اهتمامه على وظائفه، بناء على مقصدية قائله، أو مؤلفه، ونوعية المخاطب به وزمان ومكان معينين، ، وينتج عن هذا إعادة إنتاج الشاعر العباسي ليس هي إعادة إنتاج الشاعر الأندلسي، وأن أي شاعر لا يتيسر عليه إعادة إنتاجه على وتيرة واحدة، وإنما يتكيف بحسب المخاطب، وظروف وإمكانية إنتاجه[3].

نستنتج أن التناص يعمل على توسيع أفق الشعرية، إذ أصبح تقنية فعالة حوارية، تعبر عن فيض النصوص، والأصوات، والقيم، وقد أصبح تقنية فعالة وإجرائية، في تفكيك النصوص، وتركيبها، وإعطاء مرجعياتها، وتعالقها بنصوص أخرى، كذلك يساعد على فهم المرجعية الشعرية، وكشف الاتجاهات بجل مجالاتها، فهي تمثل وعي الشاعر وإدراكه أثناء

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص127.

[2] المرجع نفسه، ص128.

[3] عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، (دراسة نظرية وتطبيقية)، المغرب، د.ط، 2007، ص28.

الإبداع، كذلك من الملاحظ أن نظرية التناص، وتجسيدها في العمل الأدبي بصفة عامة، يمكن المبدع من كسر حدة انغلاق اللغة على ذاتها، وذلك بتقاطعها على مدارات آلية وانفتاحها على ثقافة معينة، اختارها الشاعر لتكون ضمن إبداعه، تنهض بلغة النص، وتكسبه ظلالا إيحائية وطاقات دلالية، وآفاق جمالية، وعليه فالتناص هو الذي يهب النص قيمته ومعناه، لأنه يضع النص ضمن سياق، كما أنه: " يدعونا الشاعر إلى أن نعد هذه النصوص مكونات خاصة، يمكننا وجودها من فهم النص وإبعاده العميقة، وبدون ذلك يتعذر استيعاب بنى الإبداع في النص والكشف عنها"[1].

رابعا: مستويات التناص:

للتناص طرائق ومستويات يتم بها، لأن المبدعين لا يتساوون في قراءاتهم للنصوص، حيث يتفاوتون في استخدامهم الفني للنصوص الغائبة في إبداعاتهم، وهنا نورد علمين مهمين من أعلام النقد المعاصر، حددا مستويات التناص: "جوليا كريستيفا في النقد الغربي، ومحمد بنيس في النقد العربي".

1- مستويات التناص عند جوليا كريستيفا:

اعتبرتها ثلاثة أنماط:

1-1- النفي الكلي:

وفيه المقطع الدخيل منفيا كليا، أي أن المبدع يقوم بنفي النصوص التي يتضمنها نفيا كليا، وبالتالي تكون قراءة جديدة للنص، تقوم على محاورة لهذه النصوص المستترة، ويأتي دور القارئ الحاذق، الذي يفك شفرات هذه الرسالة، ويعيدها إلى منابعها الأصلية، وهناك مثالا أوردته جوليا كريستيفا لبسكالPascal: وأنا أكتب خواطري تنفلت مني أحيانا، إلا أن هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طول الوقت، والشيء الذي يلقنني درسا بالقدر،

[1] صبري حافظ، افق الخطاب النقدي، نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات القاهرة، ط01، 1996، ص59.

الذي يلقنني إياه ضعفي المنسي، وذلك أنني لا أتوق سوى إلى معرفة عدمي"، وهذا النص يحاوره لوتمان* في قوله: " حين أكتب خواطري فإنها طوال الوقت تنفلت مني، هذا الفعل ذكرني بقوتي التي أسهو عنها طوال الوقت، فأنا أتعلم بمقدار ما يتيحه لي فكري المقيد، ولا أتوق إلا إلى معرفة تناقض روحي مع العدم"[1]

1-2-النفي التوازي:

يعتمد هذا النمط على توظيف النصوص الغائبة بطريقة قريبة من مصطلحي التضمين والاقتباس المعروفين في الدراسات البلاغية القديمة[2].

حيث يظل فيه المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، أي أن اللبنة النصية الموظفة في النص الحاضر، نفسها اللبنة الموظفة في النص الغائب[3].

1-3-النفي الجزئي:

حيث يكون جزءا واحدا فقط من النص المرجعي منفيا، بمعنى أن الكاتب أو الشاعر يأخذ بنية جزئية من النص الأصلي، أي الغائب ويوظفها داخل نصه مع بعض الأجزاء منه[4].

2- مستويات التناص عند محمد بنيس:

بعد ما حددنا مستويات التناص في النقد الغربي، يأتي محمد بنيس، ليرسم ويحدد مستويات التناص في النقد العربي المعاصر، حيث يستند في تصوره إلى كريستيفا وتودوروف، فيحدد التداخل حسب نوعية القراء للنص الغائب ثلاث مستويات، تتخذ صيغة

[1] جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1991، ص78.

[2] جمال مباركي، القناص وجمالياته في الشعر المعاصر، ص156.

[3] جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهينص79.

[4] جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، ص79.

* لوتمان lottman: ولد في 06- 10- 1956 هامبوغ، أديب وصحفي ألماني من رواد الأدب الشعبي الألماني(الموسوعة الحرة منتدى القلم)

قوانين، هذه القوانين تحديد لطبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة كل شاعر، لنص من النصوص الغائبة[1].

2-1- التناص الاجتراري:

ساد هذا النوع خصوصا في عصور الانحطاط، حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب، بنمط جامد لا حياة فيه، وبوعي سكوني، خال من روح الإبداع، ولا قدرة له على اعتبار النص إبداعا نهائيا، وبذلك ساد تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البيئة العامة للنص كحركة وسيرورة، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا تضمحل حيويته من كل إعادة كتابة لو بوعي سكوني[2].

2-2- التناص الامتصاصي:

يعتبر خطوة متقدمة في التشكيل الفني، حيث يعيد الكاتب(الشاعر)، كتابة نصه وفق متطلبات تجربته الفنية، فيتعامل معه، ومعنى هذا أن الامتصاص لا يمجد النص الغائب ولا ينقده بل صياغته فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كانت فيها، وبذلك يستمر النص غائبا غير ممحو، ويحيا بدل أن يموت[3].

2-3- التناص الحواري:

تعد هذه الآلية من أرقى مستويات التعامل مع النص الغائب، الذي يعتبر حينئذ قابلا للتخريب والتفجير[4].

---

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب ط03، 2014، ص253.

[2] المرجع نفسه، ص269.

[3] المرجع نفسه، ص269.

[4] وليد وعد اله، التناص المعرفي في شعر الدين، المناصرة، دار مجدلاوي للنشر، ط01، 2005، ص37.

حيث يفجر الشاعر طاقته الإبداعية، ويعيد كتابة النص على نحو جديد، ووفق كفاءة فنية عالية، وهذا النوع لا يقوم به إلا الشاعر الحاذق المتمكن، لأن التناص الحواري هو أعلى مرحلة لقراءة النص الغائب، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عمل صلبة تحطم مظاهر الاستيلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص وإنما يغيره، يغير في القديم أسسه اللاهوتية ويعري في الحديث قناعته التبريرية والمثالية، وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية، لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلاني خالص أو كنزعة فوضوية...[1].

ومما سبق نستنتج أن للتناص وظيفة أساسية تتمثل في لجوء الكاتب إلى استحضار النصوص الأخرى السابقة عليه والمتزامنة معه وامتصاصها وإدماجها في نصوصه، وإدماج هذا الموروث الثقافي، وإعادة صياغته، إنما هو إحياء ووعي به يكون هذا الإحياء بالترميز والإشارة، فله وظيفة جمالية وجماليات الكتابة التي تسيطر عليها المعرفة الخلفية التي يستند عليها النص، وفيما يستخدمه من فنيات جمالية ترفع مستوى اللغة لتعطيها قيمة جديدة تخرجها عن المألوف إلى شاعرية اللغة التي تعد في صميم الأدب، فعملية التناص تعمل على إنتاج دلالة جديدة، كما تستخلص العبرة وتحيل إلى معارف جديدة، كما أن لعملية التناص الوظيفة التعبيرية باعتبار أنه أساس الإبداعية، فيظل النص مفتوحا على بقية النصوص الأخرى، وهذا يجعل النص في اتصال مع عدة ملفوظات، وأصوات متداخلة عن طريق الكلام، فنستنتج أن الوظيفة التعبيرية للتناص تتطلب من القاص /الشاعر أن يوظف دلالات النص الغائب، ليعبر بها عما يجري في الواقع وهذه الوظيفة تعد من الوظائف الفعالة للتناص، فالكاتب يختار نصوصه المتداخلة فوق حالته التي يعيشها.

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط01، 1979، ص270.

خامسا: مصطلح السرقات الأدبية وعلاقتها بالتناص:

إن موضوع السرقات الأدبية، وخاصة الشعرية، تعد أهم الموضوعات التي أولاها نقاد الأدب عنايتهم، فهي تدخل ضمن فنون البلاغة العربية، وتنطوي تحت علم البديع، وقد عرف مصطلح السرقات الأدبية، في بعض المفاهيم العربية، وكذا الكتب، وأولهم بن منظور في معجمه "لسان العرب" فاعتبرها من سرق، يسرق، وهو أخذ الشيء خفية، والسارق هو من جاء مستتر إلى مكان حصين فأخذ منه ما ليس له[1].

أما بن رشيق القيراوني فقد رأى أن المصطلح يعني: " كل ما نقل معناه دون لفظه وأبعد في أخذه"[2]. وكذلك من الملاحظ أن صيغ المصطلح ذكرت في القرآن الكريم: مثل قوله تعالى: " قالوا أن يسرق، فقد سرق أخ له من قبل، فأسرها يوسف في نفسه، ولم يبدها لهم"[3]، وفي موضع آخر قوله تعالى: " والسارق والسارقة فاقطعوا أيديهما جزاء بما كسبا"[4].

ومن هنا فإننا إذا أردنا الغوص في معرفة العلاقة بين المصطلح سابق الذكر، السرقات الأدبية، ومصطلح التناص، فنجد أن عبد المالك مرتاض قد عرف كلا الطرفين في مقالة نشرها بمجلة علامات، المعنوية ب: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، إذ أثبت الصلة الموجودة بين نظرية السرقات الأدبية ونظرية التناص، وذلك بتقديمه لمصطلح "السرقات الأدبية"، إذ يقول: " أنها مع التجاوز في التعبير والتسامح في التعريف، اقتباس خفي أو ظاهر للفظ أو جملة من الألفاظ في سياق ما، وإعادة صياغتها في بيت واحد في الشعر غالبا"[5]. كما تطرق إلى تعريف التناص بقوله:

---

[1] بن منظور، لسان العرب، ج6، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص155.156.

[2] بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج02، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د/ط)، (د.ت)، ص280.281.

[3] القران الكريم، سورة يوسف، الاية77.

[4] القران الكريم، سورة المائدة، الاي 38.

[5] علامات، فكرة السرقات الادبية ونظرية التناص(مجلة)، ص86.

"هو الوقوف في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظا وأفكارا، كان قد التهمها في وقت سابق، دون وعي صريح لهذا الأخذ المتسلط عليه، من مجاهل ذاكرته ومتاهات وعيه"[1].

في حين نجد أن محمد مفتاح، يرفض المطابقة بين نظرية التناص المعاصرة، وبين مقاربة السرقات الأدبية في الأدب العربي، مستندا على عاملين إثنين هما:

1- أن مصطلح السرقات الأدبية هو وليد ذلك السياق الثقافي المشار إليه بالتراث، وهو ليس مجمعا عليه في الآداب الغربية نفسها.

2- لا يمكن الموازنة بين نشأة وتطور السرقات الأدبية التي هي وليدة العصر العباسي، وبين نظرية التناص التي هي وليدة القرن العشرين[2].

وهذا ما ذهب إليه "رجاء عيد"، إذ يرى أنه تلك التناصات متعددة وكثيرة والتي تحصل من مصطلح التناص على شهادة براءتها من تهمة السرقات، ومع ذلك فربما تتقدم بملحظ أن ملاحظات موجزها تلك الشذرات تندرج تحت ما أشرنا إليه سابقا، أي بحساباتها ترسبات مما تختزنه قراءات يتاح لها أن تطفو على سطح النص المتناص في لقطة خاطفة، أو انبثاقة مفاجئة، تستحضر نصا وتعيد تركيبه اللغوي، ومن ثم تتخالف إمكانات النص المتناص مثلما تتباين قيمة تناصه[3].

ويقول في موضع آخر بضرورة نفي تطابق التناص مع السرقات الأدبية: " قد يكون التناص شذرة ملتقطة من ترسبات قراءة لنص سابق، ولعلها انبثاقة أو لحمة تعبر اللاوعي

[1] علامات، فكرة السرقات الادبية ونظرية التناص(مجلة)، ص90.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، ص125.

[3] رجاء عيد، القول الشعري، منظورات(استراتيجية التناص)، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، (د.ط)، 1995م، ص192.

إلى الوعي، وهنا نذكر مرة أخرى ضرورة نفي المصطلح التراثي الباهت السرقة وهذه الشذرة أدنى مراتب التناص[1].

مما سبق التكلم عنه نستنتج أن: التناص في صورته النظرية هو محصلة للفكر النقدي الأوربي، كذلك تمكن النافذة جوليا كريستيفا، من تحديد مفهوم لمصطلح التناص، وهذا المفهوم تناوله بالدراسة عدد كبير من النقاد، محاولين الإضافة والتعديل في صورته والتوسع في أفق مفهومه ومعالمه كما من المهم الإشارة إلى أن هناك تداخل مصطلح التناص مع مصطلحات وهذا ما أفصح عنه بعض الدراسين: مثل مصطلح الحوارية والأدب المقارن....وغيرها.

[1] رجاء عيد، القول الشعري، منظورات(استراتيجية التناص)، ص193.

تجسيد ظاهرة التناص

في شعر عبد الوهاب البياتي

أولا: التناص القرآني

ثانيا: التناص الأدبي

ثالثا: التناص الأسطوري

رابعا: التناص الصوفي

بعد تطرقنا لظاهرة التناص نظريا وجب علينا في هذا الفصل تجسيد هذه الظاهرة على قصائد شاعر من الشعراء ليتبدى البلس في هذه الظاهرة، فاخترنا في هذه الدراسة التطبيقية شاعرا عربيا حديثا ومعاصرا برزت هذه الظاهرة في شعره بكثرة.

مما أمدنا بمادة شعرية وفيرة تسهم في إثراء هذا الطرح، فكان عبد الوهاب البياتي الشاعر العراقي، قد لفت انتباهنا في قراءتنا لطيات قصائده وجعلنا الجانب التطبيقي يشرح **أنواع التناص الموظفة في دواوينه فكانت الدراسة كالآتي:**

أولا: التناص القرآني:

استحضر الأدب القرآن الكريم، ولم يكن العصر الحديث بدعا من ذلك الاستحضار يرجع ذلك لكونه ذروة البيان والفصاحة وبوصفه كتابا دينيا يمنح الخطاب الشعري سمة التصديق، فيجعله مفتوحا على التأويل والتفسير في الذات الإنسانية، والبياتي كغيره من شعراء العصر الحديث قد استعمل القرآن الكريم كمصدر الهام له، يأخذ منه المعاني والدلالات، ونجد ذلك في عدة قصائد له، ففي قصيدة "النبوءة" يقول البياتي: [1]

عندما ينفخ في الصور ولا يستيقظ الموتى ولا يلمع نور.

ويصيح الديك في أطلال "اور"

آه، ماذا للمغني سأقول ؟

الملاحظ من قول البياتي السابق أنه يجتزئ تركيبا من الآية الكريمة: ﴿**وَلَهُ الْمُلْكُ يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ عَالِمُ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ وَهُوَ الْحَكِيمُ الْخَبِيرِ**﴾ [2]، هذا التركيب مكون من الفعل ينفخ، والجار والمجرور: (في الصور)، والبياتي يوظف: "النفخ في الصور، والتماع النهار"

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (2)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار فارس للتوزيع، د. ط، 1995م، ص 188

[2] القرآن الكريم، سورة الأنعام، الآية 73

للتعبير عن الثورة التي يؤذن كل شيء باندلاعها، ولكن الناس لا ينهضون ولا يثورون، وهو يحس بالخيبة، فلا يعرف ماذا سيقول للمغني الشاعر الذي تنبأ بالثورة واندلاعها، إذ هذا الاقتباس هنا جاء رمزا لقيام الثورة وتحققها، كما أن البياتي هنا قد عمد إلى نص مستقل ومتكامل: "يوم ينفخ في الصور"، فاقتطعه من سياقه السابق، ووضعه في نصه اللاحق دون أن يغير في بنيته الاصلية.

كذلك يوظف البياتي دلائل أخرى من القرآن الكريم، حيث يقول في قصيدة: عذاب الحلاج في المقطع الأول: (المريد) [1]:

صمتك بيت العنكبوت، تاجك الصبار

يا ناحرا ناقته للجار

يلحظ القارئ للمقطع السابق أن التناص يتجلى من خلال الصورة الشعرية المتحققة من القرآن الكريم، فيقفز إلى الذهن مباشرة صورة بيت العنكبوت الواهن، في قوله تعالى: ﴿**مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنْكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ**﴾ [2].

تتخذ قصيدة البياتي صفة المونولوج الداخلي، حيث يخاطب الحلاج نفسه واصفا البياتي موقف الحلاج بالوهن والضعف والهشاشة، حيث تتنازعه الرغبة بين أن يقف موقفا سلبيا فيدير ظهره للفقراء ويتخلى عنهم وبين أن يقف في صفهم ويناضل من أجلهم فهو في صمته وتخليه عن الفقراء يكون قد صنع لنفسه بيتا مثل بيت العنكبوت ويتحقق التناص

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (2)، ص 09

[2] القرآن الكريم، سورة العنكبوت، الآية 41

الاشاري في قصيدة (سفر الفقر والثورة) من خلال اعتماد البياتي على مفردة (الصخرة) التي وردت في القرآن الكريم: يقول البياتي: [1]

أتنطق هذه الصخرة ؟

وتفتح في غد فاها

ويجري الماء منها قطرة قطرة

وتنبت فوقها زهرة.

واضح أن المقطع السابق، يستدعي الآية القرآنية التي تشير إلى حصول بني إسرائيل على الخير والخصب بعد الجدب والقحط، وذلك من خلال ضرب موسى عليه السلام الحجر التي تفجرت ينابيع وانهار فشرب منها قوم موسى وكثرت الخيرات بين أيديهم، حيث تقول الآية الكريمة: ﴿**وَإِذِ اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَشْرَبَهُمْ كُلُوا وَاشْرَبُوا مِنْ رِزْقِ اللّهِ وَلَا تَعْثَوْا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ**﴾ [2]، من الملاحظ أن مفردة (الصخرة) المستدعاة من النص القرآني بلفظ (الحجر) قد لعبت دورا مهما في تأكيد ضرورة الثورة وفعلها العجيب، إذ أن نطق الصخرة لدى البياتي رمز لحدوث الثورة وما تحمله من معاني استمرارية الحياة والنماء والخصب، حيث ينسال الماء من الحجر (الصخرة) وترتوي الأرض، فينبت الزهر ويعم الخير.

كذلك في قصيدة: (يوميات العشاق الفقراء)يشير إلى عدد من الآيات القرآنية التي تتحدث عما يفعله بنو إسرائيل من تحريف للكتب السماوية بما يوافق أهواءهم الخاصة

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (2)، ص 48

[2] القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 60

ومصالحهم الذاتية، وذلك من مثل قوله تعالى: ﴿أَفَتَطْمَعُونَ أَن يُؤْمِنُواْ لَكُمْ وَقَدْ كَانَ فَرِيقٌ مِّنْهُمْ يَسْمَعُونَ كَلاَمَ اللّهِ ثُمّ يُحَرِّفُونَهُ مِن بَعْدِ مَا عَقَلُوهُ وَهُمْ يَعْلَمُونَ﴾ [1].

وقوه تعالى: " يُحَرِّفُونَ الْكَلِمَ عَن مَّوَاضِعِهِ" [2]

فنجد البياتي يقول: [3]

لم يظهر النجم، ولكن ظهر السادة واللصوص .

وشعراء الحلم المأجور.

وأغمدوا سيوفهم في جثث الأطفال

وفقراء المدن الجياع

وحرفوا شهادة الأموات

والكتب المقدسة.

التناص هنا تناص قرآني؛ حيث استحضر البياتي نصا من دون إن يكون هنالك حضور لفظي كامل، وغالبا ما يعتمد المستحضر للنص على لفظة واحدة أو اثنتين لاستحضارها، نلاحظ هنا انه اعتمد على التكثيف والإيجاز مع الدقة في التعبير، حيث تثير المفردة المستحضرة وجدان المتلقي ومشاعره وتنقله إلى أجواء النص المستحضر بسرعة فائقة وبأقل قدر ممكن من الكلمات.

وتحقق التناص من خلال قول البياتي: "حرفوا شهادة الأموات /الكتب المقدسة" حيث يسهم النص القرآني الذي يستحضره البياتي في تعرية لصوص هذا العصر من الأغنياء

[1] القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 75

[2] القرآن الكريم، سورة النساء، الآية 46

[3] عبد الوهاب البياتي، الديوان المجلد (2)، ص 238

الذين يستغلون الفقراء، ويأكلون حقوقهم ويقتلون براءة الأطفال، ويتحكمون في مصائر الناس ويفعلون ما يحبون.

وتستدعي صورة الشمس التي تحيي الحجر الرميم في قصيدة: "الحجر" إلى الأذهان صورة: "العظام الرميم" في الآية الكريمة التي تتحدث عن الإنسان الجاحد الذي يبلغ لديه الجحود حدا ينسيه نشأته وكيفية خلقه، قال تعالى: ﴿**وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُۖ قَالَ مَن يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ**﴾ [1]

يقول البياتي [2]:

من أسفل السلم ناديتك، يا رباه !

جلدي يساقط في الظلام

شعري شاب، طائر الشباب

ثم يسرد ما يصيبه وفق تسلسل، وكيف يمضي الوقت ولم يجد دربه حتى يقول: [3]

وغرقت عبر الليالي (إرم العماد) .

وهنا نجد أن البياتي متأثر بالقرآن الكريم، فأصبح ينسج سياقه الشعري ويدخل في طياته ألفاظ مستوحاة من القرآن الكريم كما في السطرين الأخيرين من القصيدة، حيث يقول: [4]

شمسك ! تحيي الحجر الرميم

وتشتعل الهشيم

[1] القرآن الكريم، سورة يس، الآية 78

[2] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)، ص 81

[3] المصدر نفسه .

[4] عبد الوهاب البياتي، الديوان المجلد2، ص 82

يشير هذا المقطع إلى الجدب والعقم الذي يسيطر على المجتمع لعدم تحقق الثورة والخصب، مما يدفع البياتي إلى طلب المعجزات من القدرة الإلهية التي تحيي العظام وتجمعها.

نلاحظ كذلك قول البياتي في موضع آخر: [1]

عصى سليمان على بلاطة الزمان

وهو عليها نائم، متكئ يقضان

ينخرها السوس، فيهوي ميتا رميم

نرى هنا أن البياتي استلهم مضمون نص قرآني، ومغزاه وفكرته، وأعاد صياغتها في قالب جديد، بعد امتصاصه وتشربه للمعنى دون أن يكون في النص الجديد حضور لفظي واضح أو ذكر صريح للنص السابق، فقد امتص الكاتب للنص معنى الآية الكريمة التي تتحدث عن موت نبي الله سليما عليه السلام الذي ظل بعد موته متكئا على عصاه وكيف إن قومه لم يدروا بموته، إلا بعد أن أتت دواب الأرض على عصاه.

قال تعالى: ﴿فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ الْمَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إِلا دَابَّةُ الأَرْضِ تَأْكُلُ مِنْسَأَتَهُ﴾ [2].

عمد البياتي هنا على صهر الصياغة القرآنية في لغته الخاصة، وسكب عليها من روحه الشعرية، والمقطع فيه تأكيد على تحجر الواقع واستمرارية الموت الذي يظهر من خلال استمرار الغربة والنفي للبياتي نفسه، هذا الموت الذي يشير إليه البياتي وكأنه يشعر بموت الحياة نفسها بحيث لم يعد فيها أي شيء يستحق العيش من أجله.

كذلك نجد البياتي في قصيدته "سارق النار"، يقول: [3]

---

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان المجلد2،

[2] القرآن الكريم، سورة سبأ، الآية 14

[3] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (01)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار فارس للتوزيع، د.ط، 1995م، ص 127

وسارق النار لم يبرح كعادته

يسابق الريح من حان إلى حان

ولم تزل لعنة الآباء تتبعه

وتحجب الأرض عن مصباحه القاني

ولم تزل في السجون السود رائحة

وفي الملاجئ من تاريخه العاني

مشاعل كلما الطاغوت أطفأها

عادت تضيء على أشلاء إنسان

يظهر التناص هنا في السطرين الأخيرين (مشاعل كلما الطاغوت أطفأها / عادت تضيء على أشلاء إنسان) حيث يمتص الكاتب معنى الآية الكريمة: قال الله تعالى: ﴿يُرِيدُونَ أَن يُطْفِئُوا نُورَ اللّهِ بِأَفْوَاهِهِمْ وَيَأْبَى اللّهُ إِلاَّ أَن يُتِمَّ نُورَهُ وَلَوْ كَرِهَ الْكَافِرُونَ﴾ [1].

من الجلي هنا أن صورة "سارق النار" المضطهد المعذب والمنفي وصورة كفاحه المستمر، فيظهر حاملا شعلة الحياة لينير للبشرية طريقها مهما حاول أعداء الحرية والكرامة أن يقفوا في طريقه، ومهما وضعوا أمامه من عقبات، تلتقيان مع الصورة للآية الكريمة التي تصور سعي الكفار الحثيث إلى إطفاء شعلة الحق والهداية، ومحاولتهم إخمادها.

نستنتج أن القرآن الكريم يعد المرجع الأول، والنص السامي المقدس الذي يلجأ إليه كثير من الشعراء لأنه يفيض بالصياغة الجيدة والمعنى الدال، ويصور تقلبات القلوب وخلجات النفوس، فصوره تغني عن أي تعبير وتوظيفه أو الاستلهام منه يتفاعل مع إبداع الشاعر ليخلق تشكيلا فنيا خاصا متناسقا تطرب له الأسماع، وتطمئن له القلوب والبياتي

[1] القرآن الكريم، سورة التوبة، الآية: 32

كغيره من كتاب الشعر نلاحظ أنه تشرب معاني القرآن الكريم وحاول الاستلهام منها في تجربته الشعرية لكن في أكثر المواقع التي جعل القرآن الكريم مصدرا في ألفاظ شعره ودلائلها، كان استلهاما منسجما مع معاني أبيات شعره فلا تستطيع نفس القارئ العادي استخراجها، ذلك لامتصاصه المعنى في أغلب المواضع، واستعمال لفظ أو اثنين فقط، هذا ما يحتم على القارئ أو المتلقي بصفة عامة التعمق في معنى الأبيات، وهنا يجب على القارئ أن يكون متذوقا مطلعا على المعاني الدلالية للقران الكريم ليستطيع بذلك معرفة ما يتضمنه شعر البياتي من دلالات وخلفيات.

ثانيا: التناص الأدبي:

إن عبد الوهاب البياتي قد استقى عدة عبارات ومعاني من أقوال غيره سواء شعرا أم نثرا، فأخذ من الشعر القديم وجسده في شعره، ومن الأمثلة على ذلك نجد البياتي في قصيدته: كلمات إلى الحجر، في المقطع الثالث منها: المعنون بـ قال طرفة بن العبد، يقتبس أربعة أبيات متفرقة من معلقة طرفة متفرقة الترتيب من دون أن يحدث فيها أي تغيير أو تحوير أو حذف أو إضافة . يقول البياتي: [1]

وما زال تشرابي الخمور ولذتي
وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي
إلى أن تحامتني العشيرة كلها
وأفردت إفراد البعير المعبد
فان كنت لا تستطيع دفع منيتي
فدعني أبادرها لما ملكت يدي

****

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)، ص 178

كريم يروي نفسه في حياته

ستعلم أن متنا غدا أينا الصدي

إن في تمعن الأبيات نجد إن البياتي اقتبس بيت من معلقة طرفة بن العبد القائل: [1]

كريم يروي نفسه في حياته ستعلم إن متنا أينا الصدي

والتي تمثل موقف طرفة الرافض لقيم مجتمعه وعاداته، وتعبر عن تمرده على عشيرته التي نبذته كما ينبذ البعير الأجرب، فعبر بها البياتي عن موقفه الرافض لهذا الموقف المتحجر الذي تعيشه الأمة، ولهذه الغفوة التي تسيطر على عقولهم، فالبياتي مثل طرفة كلاهما يمثل موقف الرفض ويعاني غربة نفسية حادة، فيجعل البياتي هذين البيتين مقطعا من قصيدة طويلة ذات خمس مقاطع، صور فيها عشقه للثورة وانتظاره لها وتعلقه الشديد بها ورفضه للواقع من خلال أبيات طرفة ثم يأسه من نهوض الثورة، وما اعتراها من قمع أو تزييف ثم ينهي المطولة بحلم الثورة والنهوض العربي الموحد الشامل.

تأتي أبيات طرفة لتشكل في بنية المطولة مقطعا شعريا متكاملا، يتلاحم مع الرؤية الفنية والفكرية للقصيدة مما يجعل المقطع منسجما والبنية الكلية للقصيدة، التي افتتحها الشاعر بمقطع استهلالي ينظمه على البحر السريع والجدير بالذكر هنا أن البياتي عند توظيفه لأبيات من معلقة طرفة بن العبد قد عمد إلى نص متكامل ومستقل بذاته، فاقتطع الأبيات من سياقها السابق ووظفها في نصه دون أن يغير في بنيته الأصلية لا بزيادة ولا بنقصان ولا بتقديم ولا بتأخير، سواء في ذلك وضعه ضمن علامتي تنصيص أم لا .

إن تجربة طرفة بن العبد في ابتعاده عن قومه قد أمدت تجربة البياتي في اغترابه فأصبحت مماثلة لطبيعته الثورية المتمردة فقد وجد نفسه في الاغتراب شبيها بطرفة المنفي أيضا، وان كان نفي البياتي اشد ألما ومرارة إذ كان نفيا جسديا وفكريا.

[1] طرفة بن العبد، الديوان، دار صادر، دار بيوت، بيروت، د ط، 1961م، ص 91

هناك قصيدة أخرى استلهم فيها البياتي مغزى بيت شعري من معلقة طرفة، يقول البياتي في قصيدته: "عشاق في المنفى": [1]

- وأنا ...
- وأنت ؟
- أنا وحيد !

كقطرة المطر العقيم، أنا وحيد !

- وهؤلاء ؟
- مثلي ومثلك يحفرون قبورهم عبر الجدار

مثلي ومثلك مقبلون على انتظار

من لا يعود

وأنا وأنت وهؤلاء

كالعنزة الجرباء أفردها القطيع

لا نستطيع ...

وإذا استطعنا، فالجدار

والتافهون

يقفون بالمرصاد، كالسد المنيع

لا نستطيع.....

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (01)، ص 149

من السطرين التاسع والعاشر (وأنا وأنت وهؤلاء /كالعنزة الجرباء) يتضح لنا انه يقف خلفهما بيت طرفة القائل: [1]

إلى إن تحامتني العشيرة وأفردت إفراد البعير المعبد

إن البياتي هنا يعيد صياغة هذا البيت صياغة جديدة تأخذ من بيت طرفة المضمون والروح لتمتزج بلغة البياتي الخاصة، وتكمن في هذه القصيدة رؤية البياتي الخاصة لتجربة النفي التي عاشها سنين طويلة حيث تكشف عن شدة معاناة المنفيين، ولعل هذه القصيدة تمثل أيضا قضية الاغتراب؛ اغتراب الفنان والمفكر والأديب في أجلى صورها في هذا العصر حيث يعيش كل منهم في منفى نفسي أشد وقعا على الإنسان من المنفى الجسدي، وكلاهما في حالة من العذاب والقلق والقهر، البياتي هنا استلهم فكرة من نص سابق وقام بإعادة صياغتها بعد امتصاصه وتشربه من دون أن يكون في النص الجديد حضور لفظي واضح أو ذكر صريح للنص السابق، أما في قصيدة محنة أبي العلاء وفي المقطع السابع منها المسمى بـ: "لزومية" يقتبس البياتي بيتين كاملين من لزوميات المعري مضمنا إياها قصيدته تلك من دون أن يمزجها ببنيته اللغوية الخاصة، ومن دون أن يعمل فيها تحوير أو تغيير فيقول البياتي: [2]

آه غدا من عرق نازل

ومهجة مولعة بارتقاء

ثوبي محتاج إلى غاسل

وليت قلبي مثله في النقاء

[1] طرفة بن العبد، الديوان، ص 31

[2] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)، ص 35

يقول المعري في إحدى لزومياته: [1]

آه غدا من عرق نازل ومهجة مولعة بارتقاء

ثوبي محتاج إلى غاسل وليت قلبي مثله في النقاء

من الملاحظ أن هذين البيتين اللذان أخذهما البياتي من المعري، يعرضان قسم من حياة المعري المضطربة، فقد عانى عذابات سجني الروح والجسد، وقصيدة البياتي هذه يتحدث فيها على لسان المعري نفسه يلبس قناعا ليعرض مأساته وإخفاقاته المتكررة من العيش وسط واقعة المر الذي يحيط به وهو ما تبينه المقاطع الستة من قصيدة محنة أبو العلاء التي تسبق مقطع (لزومية)، تعتبر لزومية البياتي صيحة عميقة من داخل بئر الشقاء الذي غرق فيه المعري، وقرر ألا يخرج منه إلا إلى القبر. [2]

أما في بعض الأحيان نلاحظ أن البياتي يلجأ إلى تحوير ما يأخذه من غيره دون أن يكون له هدف محدد من وراء هذا التحوير، اللهم إلا محاكاة الشعر القديم والتلاعب بصياغته اللغوية، ففي قصيدته محنة أبي العلاء وفي المقطع السادس منها: "قمر المعرة"، يأخذ البياتي بيت المعري الشهير: [3]

ليلتي هذه عروس من الز نج عليها قلائد من جمان

حيث يصوغ البياتي هذا البيت صياغة جديدة، فيقوم بتفكيك بنيته، ويعيد تشكيله في بناء جديد يقول البياتي: [4]

الليل في معرة النعمان

---

[1] أبو العلاء المعري، الديوان، اللزوميات، تحقيق: امين عبد العزيز الخانجي، الجزء (1)، مكتبة الهلال، بيروت، مكتبة الخانجي، القاهرة، د ط، د ت، ص 59

[2] صبحي محي الدين، الرؤيا فيشعر البياتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، د ت، 1986م، ص 216

[3] ابو علاء المعري، الديوان (سقط الزند)، دار بيروت، بيروت، د.ط، 1957م، ص94.

[4] عبد الوهاب البياتي، المجلد (02)، ص 33

ونجية على زحام جيدها قلائد الجمان

يلحظ المتلقي أن عملية التحوير هنا قد تمت على مستوى الحذف والإضافة، فقد أضاف البياتي إلى نصه شبه الجملة (في معرة النعمان)، و(على زحام جيدها) مع المضاف إليه في كل منهما، وحذف من البيت القديم كلمتي: (هذه/عروس) كما صور في الكلمات والتراكيب مثل: (الزنج–زنجية) و(قلائد من جمان–قلائد الجمان)

إما في قصيدة الجرادة الذهبية يأخذ البياتي جزءا من عجز بيت المعري المشهور:

إن حزنا في ساعة الموت، أضعا ف سرور في ساعة الميلاد [1]

فيقول البياتي: [2]

بكى أبو العلاء

وهو يراني ميتا حيا، وحيا ميتا في ساعة الميلاد

الملاحظ هنا أن التناص مشكل من شبه الجملة: (في ساعة) والمضاف إليه (الميلاد)، فالتناص الأول الذي ذكرناه (الليل في معرة النعمان/ زنجية على زحام جيدها قلائد الجمان) ينتمي إلى التناص الاقتباسي الكامل المحور حيث اخذ النص السابق وغير في بنيته الأصلية، أما التناص الثاني فينتمي إلى التناص الاقتباسي الجزئي، وهو أن يعمد الشاعر إلى نص نثري أو شعري، فيأخذ منه عبارات أو جمل، أو تراكيب جزئية غير مكتملة، ويضعه في نصه اللاحق.

[1] أبو علاء المعري، الديوان (سقط الزند)، ص 08

[2] عبد الوهاب البياتي، المجلد (02)، ص 169

كذلك نلتقي في قصيدة البياتي: العرب اللاجئون بتناص امتصاصي حيث يقول: [1]

يا من يدق الباب

نحن اللاجئين

متنا

وما (يافا) سوى إعلان ليمون

فلا تقلق عظام الميتين

في المقطع السابق يعمد البياتي إلى إذابة قول المعري: [2]

خفف الوطء ما أظن أديم الـ أرض إلا من هذه الأجساد

واضح أن نص البياتي قد طبق عملية امتصاص وتشرب بعد تحويل هذا البيت عن مجراه ومساره ووضعه في تراكيب لغوي جديد له حرارته ووهجه وذلك بهدف إسقاط مغزاه على الواقع المعاصر الذي يعيشه العرب، ويلحظ المتلقي أن الدلالة في كل من النصين القديم والجديد مختلفة، فالمعري يطلب من صديقه بأناه ورفق لاعتقاده بأنه ربما تكون جميع تلك المساحات من الأراضي ممتلئة بأجساد الأموات منذ العصور الغابرة وحتى زمنه هو، أما البياتي فانه يستخدم مغزى بيت المعري في دلالة مغايرة هدفها السخرية اللاذعة من مواقف العرب المخزية اتجاه الشعب الفلسطيني ونكباته المستمرة، وكأنه يريد إن يقول: كفاكم تحريضا لهؤلاء الناس الذين هم أموات في أجساد أحياء.

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (01)، ص 424

[2] أبو علاء المعري، الديوان (سقط الزند)، ص 07

وفي قصيدته (البحث عن الكلمة المفقودة) يقتبس البياتي تركيبا جزئيا من بيت المعري: [1]

رب لحد صار لحدا مرارا، ضاحك من تزاحم الأضداد

يقول البياتي: [2]

الزمن الضائع في تزاحم الأضداد

يخلع عن كاهله عباءة الرماد

والاقتباس هنا مكون من شبه الجملة (من تزاحم) مع استبدال حرف الجر (في) بـ(من) والمضاف إليه (الأضداد) .

نستنتج مما سبق إن التناص قد يعتمد على مفردة أو جملة أو أشباه جملة، كما يعتمد في بعض الأحيان على جمل غير تامة.

ويعمد البياتي إلى اقتباس بيت المتنبي المشهور: [3]

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم

حيث يرد في قصيدته "الباب المضاء" على هذا الشكل: [4]

والذئاب

تسطو على من لا كلاب له، وسفاكو الدماء

يقامرون بما تبقى من رصيد

[1] أبي علاء المعري، الديوان (سقط الزند)، ص 07

[2] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)، ص 90

[3] أبو الطيب المتنبي، الديوان، دار بيوت للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1403هـ/1983م، ص 571

[4] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (01)، ص 304

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى

حتى تراق على جوانبه الدماء

واضح إن التغيير الذي أحدثه البياتي في بيت المتنبي لا يعد تحويرا أو تغييرا، إذ إن كلمة "الدم" عند المتنبي، ترد عند البياتي جمع تكسير "الدماء"

وهذا التحوير الطفيف لا يمكن أن يعد تحويرا للبنية القديمة، بالمعنى الكامل لها، وكما اتفق بيتا المتنبي والبياتي في اللفظ فإنهما يتفقان في الدلالة والمغزى، فالمتنبي يؤكد إن صون الأعراض لا يتم إلا بالتضحية وإراقة الدماء دفاعا عنها، وكذلك البياتي يؤكد من خلال استحضار بيت المتنبي إن الحقوق لا تصان إلا بالدفاع عنها وفداء بالأرواح في سبيل الحفاظ عليه، ولعل إدخال نص المتنبي هنا يعني أن: المقولة صالحة لكل زمان ومكان، ومعبرة عن كل زمان ومكان، كما تشير هذه المقولة إلى أن الصراع بين قوى الخير وقوى الباطل، بين العدل والظلم، صراع مستمر غير محدود لا بزمان ولا بمكان.

وتتنوع الطرق الفنية التي يستخدمها البياتي في اقتباس النصوص القديمة، ففي قصيدته الموت والقنديل يقتبس البياتي قول المتنبي: [1]

وسوى الروم خلف ظهرك روم فعلى أي جانبيك تميل

فيقول البياتي: في المقطع الخامس من قصيدته الموت والقنديل: [2]

كان الروم أمامي، وسوى الروم ورائي، وأنا كنت

أميل على سيفي منتحرا تحت الثلج، وقبل أفول

النجم القطبي وراء الأبراج

[1] أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 432

[2] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)، ص 396

فلماذا سيف الدولة ولى الأدبار ؟

فعلى مستوى التركيب النحوي، أضاف البياتي إلى بيت المتنبي جملتي:

(كان الروم أمامي / وأنا كنت أميل على سيفي منتحرا تحت الثلج) كما أضاف كلمة (ورائي) وحذف من البيت جملة (خلف ظهرك روم)و(فعلى أي جانبيك تميل)، أما على مستوى الدلالة فقد ظهر سيف الدولة قائدا شجاعا يحاربه الروم وغير الروم من الإعراب وهو في كل ذلك يتصدى لكلا الطرفين، وفي نص البياتي يتحول سيف الدولة إلى مجرد قائد مهزوم يفر من المعارك ويولي الأدبار، ولعل البياتي أراد من خلال ذلك أن يصور موقف المثقف الذي يثبت أمام العدو ويتصدى له وحيدا بقلمه وكلمته ويبقى على موقفه على حين يفر الحاكم والسياسي.

لم يقف البياتي عند حدود اقتباس المقاطع أو الأبيات الشعرية الكاملة، إذ ثمة نصوص شعرية اقتبس فيها البياتي صدرا أو عجزا من بيت شعري آخر ففي قصيدته (شيء من ألف ليلة) يستعين البياتي ببيت بن رشيق القيرواني القائل: [1]

ألقاب مملكة في غير موضعها كالهر يحكي انتفاخا صولة الأسد

يقتبس من عجز البيت فيقول البياتي: [2]

رأيت خائن المسيح في بلاط الملك السعيد

منجما ومخبرا وكاتبا

وراقصا على الحبال لاعبا

يخرج من معطفه الأرانبا

[1] بن رشيق القيرواني، الديوان، جمعه ورتبه: عبد الرحمان باغي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط، 1409هـ/1989م، ص 60

[2] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)، ص 165

ويركب الحمار بالمقلوب

رأيته هرا بلا نيوب

ويحكي انتفاخا صولة الأسد

يأكله الحسد

جلي إن التناص هنا قد تحقق من خلال اقتباس عجز بيت ابن رشيق القيرواني السابق ووضعه كاملا في نص البياتي الجديد، فيعرض البياتي في المقطع السابق، كما في البيت القديم ذلك الصنف من الناس الذين يتباهون بما لا يملكون ويصفون أنفسهم بما ليس فيهم، فيتحدثون عن القوة والشجاعة على حين أنهم يفتقدونها، كما يفضح البياتي في هذا المقطع ضعف هذا الصنف من الناس وجبنهم الذي ليس له حدود، فيسعى البياتي من خلال من وراء استحضار هذا الشطر الشعري إلى تأكيد استمرارية ظهور هذا الصنف من الناس في كل زمان ومكان.

أما في قصيدة كتابة على قبر السياب يقول البياتي: [1]

أبكي على الحسين

وسوف أبكيه إلى أن يجمع الله الشتيتين وأن يسقط سور البين

ونلتقي طفلين

نبدأ حيث تبدأ الأشياء

والمقطع السابق يقتبس فيه البياتي شطرا من صدر بيت لقيس بن الملوح (مجنون ليلى) يقول فيه: [2]

وقد يجمع الله الشتيتين بعد ما يظنان كل الظن إن لا تلاقيا

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)، ص 219

[2] قيس بن الملوح، الديوان، رواية: أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليق: سيدي عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 01، 1999م، ص 122

الاقتباس هنا منصب على جملة كاملة مكونة من: فعل وفاعل ومفعول به، وهي الجملة: يجمع الله الشتيتين، لعل البياتي يهدف من وراء هذا التناص تأكيد استمرارية حزنه على الحسين الذي يمثل لديه رمزا لصاحب المبدأ أو القضية الذي يموت في سبيل الدفاع عن قضيته.

وثمة نص شعري يقتطع فيه البياتي عجز بيت شعري لعمر بن أبي ربيعة، يقول البياتي في قصيدته (محنة أبي العلاء/ سقط الزند): [1]

مولاي، هل يخفى القمر ؟

ويغضب الأمير

ويصفع الشاعر، فالقمر

فجملة (هل يخفى القمر) مقتبسة من بيت عمر بن أبي ربيعة القائل: [2]

قلن تعرفن الفتى قلن نعم قد عرفناه وهل يخفى القمر

نلاحظ هنا إن البياتي أخذ جزءا من بيت لعمر بن أبي ربيعة وجسده في أبياته الشعرية ليدمجه بطريقة جمالية فنية أضافت رونقا وانسجاما في القصيدة.

أما في قصيدة البياتي (العبير المسعور) فيقول البياتي: [3]

هبطت بصحرائي فقلت حمامة

حتى إذا علمتها لغة الهوى

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)، ص 29

[2] عمر بن أبي ربيعة، الديوان، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: فايز محمد، دار الكتاب العربي، ط 02، 1416هـ/1996م، ص 165

[3] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (01)، ص 92

وأغثت ملهوف الحنين بصدرها

طارت بأجنحة السراب وخلفت

صحرائي الظمأى تلوب بأسرها

نلاحظ هنا أن البياتي يأخذ من شعر معن بن أوس المزني الذي يقول: [1]

أعلمه الرماية كل يوم فلما اشتد ساعده رماني

هنا الفعل (علمتها) بالإضافة إلى التركيب المكون من الشرط وجوابه (حتى إذا علمتها) و(طارت بأجنحة) استدعيا بيت معن بن أوس سابق الذكر لأن كلا النصين يعبران عن عدم ثبات علاقة الحب بين الشاعر ومحبوبته.

كما إن جواب الشرط "طارت" في نص البيباتي و(رماني) في نص معن بن أوس كلاهما يؤكد إن علاقة الحب مؤقتة مبنية على مصلحة تريد الحمامة (أي المحبوبة) تحقيقها، إذ ما إن تتحقق تلك المصلحة حتى تغادر الحمامة / المحبوبة عند البياتي، تاركه إياه في حزن قاتل.

في قصيدة "إلى ساهرة" يأخذ البياتي من شعر أبي نواس، حيث قال أبي نواس: [2]

عاج الشقي على دار يسائلها وعجت أسأل عن خمارة البلد

وفي مقطع البياتي، يقول فيه: [3]

على شاطئ الوهم نامي

[1] معن بن أوس المزني، الديوان، صنعة: نوري حمودي القيسي وحاتم صالح الضامن، مطبعة دار الجاحظ، بغداد، د.ط، 1997م، ص 72

[2] أبو نواس، (الديوان)، تحقيق: احمد المجيد الغزالي، مطبعة مصر، القاهرة، د.ط، 1953م، ص 46

[3] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (01)، ص 76

كمقبرة في الثلوج

ولا تسألي عن غرامي

ولا تسألي من يعوج

على طلل دارس

أعاد الحبيب ؟

ففي صمته العابس

أمان تذوب

قبيل الغروب

يلحظ أن مفردتي (يعوج . طلل) قد أحالتا على بيت أبي نواس الذي ينعي فيه على من يقف على الأطلال وجلي إن البياتي يهدف من وراء استحضار بيت أبي نواس في المقطع السابق إلى تأييد ما ذهب إليه أبو نواس من رفض الوقوف على الأطلال وضرورة التخلي عن مناجاتها حيث إن ذلك لم يعد له مكان لا في عصر أبي نواس ولا في عصر البياتي.

في قصيدة (سفر الثورة والفقر) يتجسد التناص من خلال اعتماد البياتي على بعض الألفاظ المتكررة في شعر الشاعر (ت . س اليوت)، يقول البياتي: [1]

أتنطق هذه الصخرة ؟

وتفتح في عد فاها

ويجري الماء منها قطرة قطرة

وتنبت فوقها زهرة

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)، ص 48

لعل مفردتي: (الصخرة . قطرة) تستدعيان بشكل مباشر قول (ت.س اليوت): [1]

الصخور بلا ماء

نعم، الصخرة جافة والطريق مليء بالرمال

.. .. ..

آه لو أسمع صوت الماء

لا صوت الجرادة

أو حفيف الحشائش الجافة

بل صوت الماء فوق الصخور

هنالك حيث العصفور يغرد للناسك

على أشجار الصنوبر

قطرة قطرة قطرة قطرة قطرة قطرة

دون أي أثر للماء

إن المفارقة بين النصين (قول البياتي وت . س اليوت) تكمن في أن قصيدة اليوت * تشير إلى استمرارية الجدب والجفاف وانحصار الحلم بالماء أما قصيدة البياتي ففيها تفاؤل قوي بالمطر/ الخصب وفيها تأكيد قوي لحصوله.

[1] اليوت، ت.س، الأرض اليباب، ترجمة ودراسة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 03، 1995م، ص 135

* اليوت: توماس ستيرنز اليوت ت .س، شاعر، ناقد، أديب ومسرحي (1888م .1965م) من أعماله (الأرض اليباب)

وإذا عرجنا إلى قصيدة سارق النار فإننا نجد البياتي يمتص قول اليوت في قصيدته الأرض اليباب حيث يقول اليوت: [1]

أيها التيمز (الحبيب)، اجر الهوينا، حتى أتم أغنيتي

يقول البياتي: [2]

كان مغني قرطبة

ملطخا بالدم فوق العربة

تبكيه جنيات بحر الروم

وقاطفات زهر اللؤلؤ والكروم

...لا تجر يا فرات حتى أكمل النشيد

كقدر الإغريق

كالموت كالطاعون كالحريق

محتومة تظهر في السماء

علامة الثورة فوق السم والشرور

لا تجر يا فرات حتى أكمل النشيد

ها أنذا مشرد يتيم

أبحث عن الجحيم

[1] اليوت، ت.س، الأرض اليباب، ص 44

[2] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)، ص 162

عنها وعن عدالة الثورة والمسيح

. .. ..

..... فيا فرات

لا تجر حتى أمل النشيد

ها أنذا شريد

يلاحظ هنا أن البياتي امتص قول (اليوت) بشكل محور ومعاكس، فاليوت يطلب من التيمز *ن يستمر في جريانه كي يكمل أغنيته فهو على توافق مع النهر وانسجام ومصالحة في حين يطلب البياتي من الفرات أن يقف لأنه أمام موت صديق ثائر، وكأن الحياة قد توقفت بموت غيفارا. **

وثمة تركيب شعري آخر، يقوم البياتي من خلاله بمزج بعض الصور الشعرية القديمة، إذ تحيلنا بعض الصور التي يستخدمها في بعض قصائده إلى صور أخرى من الموروث الشعري العربي القديم، ولعل ذلك ما نجده في قصيدته إلى جواد سليم حيث يقول: [1]

الكلمات نزفت دما على الكتاب

توهجت وانطفأت

وغاب

حضورها الكلمات– مطهر العذاب

*لتيمز: نهر يقع جنوب انجلترا، وهو أطول نهر بها، في الو.م.أ يمثل جزاء من حضارتهم (مأخوذة من المعجم الكبير لمجمع اللغة العربية في مصر، حرف التاء والثاء، ط01، 1992م، ص 184)

**غيفارا: (1928م. 1967م)، شخصية كوبة طبيب كاتب، زعيم حرب العصابات، قائد عسكري، توفي معدما.

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (01)، ص 436

تكدست

وأنت في الضباب

تفتح للشمس طريقا

تفتح الأبواب

يا إخوتي ادخلوا، قميص الليل، متبل ويا أحباب

حرائق الشباب في زماننا البخيل هذا

تصنع العجاب

في المقطع الشعري السابق، تعيد صورة قميص الليل إلى الأذهان في بيت ابن المعتز الذي يقول فيه: [1]

وجاءني في قميص الليل مستترا يستعجل الخطو من خوف ومن حذر

إن صورة: "قميص الليل" لدى كل من البياتي وبن المعتز مختلفة الدلالة، فان ابن المعتز يشبه الليل بقميص يرتديه الإنسان، وهو يريد بذلك الإشارة إلى أن صاحبه أو قاصده قد جاءه في ظلمة الليل، أما البياتي فهو لا يقصد بقميص الليل ما قصده بن المعتز، وإنما يقصد تأكيد قرب زوال هذا الليل الذي هو رمز للظلم والقهر، وخاصة أن دماء الشباب تصنع العجائب/الثورة.

كما أن كون القميص مبتلا يعني انه سرعان ما يخلع وأنه لن يستمر ويشير البياتي إلى دور الشاعر ومعاناته، إذ يحاول دوما أن ينير للناس دروبهم وان يشق لهم طريق الحرية، طريق الشمس.

[1] عبد الله ابن المعتز، الديوان، دار صادر، دار بيروت، بيروت، د.ط، 1961م، ص 246

ويبرع البياتي في اقتباس بعض الأشطر الشعرية التي تتماشى مع موقفه ورؤيته الخاصة، فيحاول إخضاعها للغته الخاصة من دون أن يكون هنالك تغيير كبير لصياغتها النحوية الأولى، يقول البياتي في سياق عرضه لمشاهد متنوعة من سوق القرية وإبرازه للتناقضات الاجتماعية التي تسيطر هناك: [1]

وبائع الأساور والعطور

كالخنفساء تدب: ((قبرتي العزيزة)) يا سدوم !

لن يصلح العطار ما قد أعطب الدهر الغشوم

إن البياتي في المقطع السابق يقتبس عجز بيت شعر قديم، حيث قال أعرابي في امرأة تزوجها، وقد خطبها شابة صغيرة ودسوا إليه عجوزا فقال: [2]

عجوز ترجي أن تكون فتية وقد نحل الجنبان واحد ودب الظهر

تدس إلى العطار سلعة أهلها وهل يصلح العطار ما أفسد الدهر

قد أضاف البياتي إلى هذا الشطر الشعري، الأداتين (لن، قد) وكلمة (الغشوم) كما حذف منه الأداة (هل)، وقام باستبدال كلمة (أفسد) بـ(أعطب)، كما تحولت دلالة التركيب النحوي من الاستفهام الإنكاري في النص القديم إلى الإثبات المؤكد في نص البياتي، ودلالة المعنى في كل من النصين القديم والجديد متساوية، حيث يؤكد النص القديم أن: ما فات لا يمكن إعادته إلى ما كان عليه، كما أنه لا يمكن إصلاح هذا الواقع الفاسد، وهذا ما يؤكده نص البياتي.

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد 01، ص 134

[2] موروث عربي قديم، لم يعرف قائله، إلا انه أعرابي خطب امرأة وما إن تزوجها حتى وجدها عجوزا (ابن طيفور، بلاغات النساء، أبي الفضل بن طيفور، مدرسة والدة عباس الأول، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص 143.

إن التناص في قصيدة (الأعداء) يرتبط بمثل مشهور حيث يضمنه في شعره، فيقول المثل: هذه العصا من هذه العصية، وهل تلد الحياة إلا الحية.[1]

حيث يقوم البياتي بتذويب عجز هذا البيت وامتصاصه ليبني على أنقاضه قولا آخر، له الدلالة نفسها والمغزى نفسه.

يقول البياتي: في قصيدته "الأعداء": [2]

صبوا الماء على الماء
رقصوا فوق جبال الكلمات الصفراء
صنعوا شعراء
نصبوا خلفاء
ومطايا وطواحين هواء
فإذا الكل هباء ...
الشعر نقاط سوداء
الحب بكاء
التاريخ فتوح نساء
فالكلمات الكاذبة الجوفاء
لن تصنع عنقاء
من جمل الصحراء
***
القطط العمياء
تلد القطط العمياء [3]

[1] الميداني النيسابوري، احمد بن محمد، مجمع الأمثال، الجزء (01)، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، مصر، د.ط، 1955م، ، ص 07

[2] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (01)، ص 428

[3] المصدر نفسه، ص 429

يتبدى التناص في المقطع السابق من خلال السطرين الأخيرين اللذان يمتصان مثل (هل تلد الحية إلا الحية) واللذين يريد البياتي من خلالهما فضح ذلك الواقع السياسي المشوه الذي يسيطر عليه المهرجون والمقلدون في تصرفاتهم غير إن النتيجة الحتمية لهذا الواقع والانقلابات هي الولادة المشوهة التي لا يتحقق فيها الانبعاث ولا تعود فيها الحياة إلى مجراها، فالكلمات الكاذبة الجوفاء لا تصنع شيء ولا تغير بذرة مثلها مثل الواقع الفاسد، لن ينتج إلا واقعا أشد فسادا.

إن قصيدة "النبوءة" هي الأخرى تعتمد على مثل مشهور حيث يقول البياتي: [1]

تأكل الحرة ثدييها إذا جاعت، وفي أرض الملوك الفقراء

زهرة الدفلى على جدول ماء

تتعرى في حياء

البياتي في المقطع السابق يقتبس مثلا معروفا: تجوع الحرة، ولا تأكل بثدييها [2] بعد أن يحور صياغته اللغوية بما يتلاءم والمغزى الذي يريد أن يثبته فعلى مستوى البنية اللغوية نجد إن التركيب النحوي للمثل قد حصل فيه تقديم وتأخير وحذف وإضافة، فقد حذف البياتي من المثل كلا من (ولا)، و(الباء) في كلمة (بثدييها)، كما أضاف الأداة (إذا) وتغيرت صيغة الفعل تجوع إلى الماضي (جاعت) أما على مستوى الدلالة فقد حاول البياتي أن يعمق الدلالة، فقام بتوليد دلالة جديدة أشد قوة وعمقا، فإذا كانت المرأة الحرة قديما والتي تتمتع بالطهر والعفاف، تجوع ولا تلجأ إلى ما يجلب لها العار، فإن المرأة لدى البياتي تفعل ما أشد من ذلك إذ تأكل نفسها من جوعها ولا تبيع جسدها تدمره ولا تهينه، تعمد إلى الانتحار حفاظا على شرفها.

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)، ص 187

[2] الميداني النيسابوري، أحمد بن محمد، مجمع الأمثال، الجزء 01، ص 122

يلجأ البياتي في قصيدته (12 قصيدة إلى العراق/الشعر والثورة): إلى المقولة النقدية العربية التي تعرض فهم النقد العربي القديم لأفضلية الشعر ووظيفته وهي: "أعذب الشعر أكذبه" فيحورها على مستوى اللفظ يقول البياتي: [1]

الشعر أعذبه الكذوب

قالوا

وما صدقوا

لأنهم تنابلة وعور

كانوا حذاء للسلاطين الغزاة

بلا قلوب

يلحظ المتلقي أن الغرض من هذا التحوير الذي لا يغير معنى تلك المقولة النقدية أو ينقصه هو غرض عروضي بحت، كما تستقيم تلك الجملة في سياق قصيدة البياتي هذا من ناحية الوزن والموسيقى، أما من ناحية الدلالة فالقصيدة كما هو واضح فيها تعريض لتلك المقولة النقدية كما تشن حملة على أولئك الداعين إلى فصل الشعر عن قضايا الناس وهمومهم فهو يورد المقولة النقدية بمعناها القديم، لينقضها ويرد عليها بأسلوب واضح مباشر، فيرى أن غاية الشعر هي الالتزام بهموم الناس وقضاياهم.

قصيدة (سفر الفقر والثورة) هي الأخرى، يعتمد البياتي على عبارة للإمام علي: (لو كان الفقر رجلا لقتلته) [2]

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (01)، ص 343

[2] لم يحدد قائله بالضبط إلا أن القاصي والداني نسباه إلى الإمام علي، وهناك من نسبه إلى عمر بن الخطاب (موقع www.alkhaleej.ae/mob) ملحق الدين للحياة، مقال بعنوان: لو كان الفقر رجلا لقتلته: الكاتب د / أحمد فؤاد باشا تاريخ النشر 2017/08/25 م .

يلحظ هنا إن التحوير الذي أحدثه البياتي في عبارة: لو كان الفقر رجلا لقتلته، تحوير بسيط حيث قال: [1]

لو أن الفقر إنسان

إذن لقتلته وشربت من دمه

لو أن الفقر إنسان

هنا التحوير غير معقد، فقد حذف كلمة (رجلا) ووضع مكانها كلمة (إنسان) كما وضع الحرف المشبه بالفعل (أن) مكان الفعل الناقص (كان) وأضاف كلمة (إذن) إلى نصه الشعري الجديد، ويلاحظ تكرار (لو) للتعبير عن الشعور بالخيبة وعدم تحقق الرغبة كما يلاحظ اللجوء إلى المبالغة بشرب الدم تعبيرا عن مرارة المعاناة في قصيدة "المجأ العشرون"، يعمد البياتي إلى اقتناص جملة من قول خالد بن الوليد المشهور: " لقد لقيت كذا وكذا زحفا، وما في جسمي موضع بشر إلا وفيه ضربة أو طعنة أو رمية، ثم ها أنذا أموت حتف انفي، كما يموت العير، فلا نامت أعين الجبناء" [2]

البياتي في شعره يمتص مقولة: "فلا نامت أعين الجبناء" ويتشرب المغزى، فيصيغه محملا بدلالات جديدة خاصة، ومضمون يناسب الواقع المعاصر المتخن بالجراحات الأليمة التي لا تندمل، يغير الألفاظ لكن يحتفظ بالجوهر والدلالة، فيقول: [3]

من ههنا أماه ! أعواد المشانق والحريق

من ههنا بدؤوا ونبدأ، والطريق

وعر طويل

---

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)، ص 43

[2] ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد بن محمد (العقد الفريد)، الجزء (01)، تحقيق احمد أمين وآخرون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د.ط، 1940م، ص 164

[3] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (01)، ص 132

لا عاش رعديد ذليل

نستنتج هنا أن البياتي في شعره قد عمد بشكل واضح وجلي إلى التناص الأدبي، حيث انه في اغلب استعمالاته كان تناصا أدبيا من صنف الشعر كما أنه أخذ من النثر لكن بصورة طفيفة فقط.

ثالثا: التناص الأسطوري:

يعد استغلال الأسطورة في الشعر العربي المعاصر عامة، وشعر البياتي خاصة من أكبر الأمور تأثيرا في الشعر، ففي ذلك وصل بين الإنسان والطبيعة، وبين حركة الفصول وتناوب الخصب والجدب، وبذلك تخلق شعور بالاستمرار، وتعين على التصور الواضح لحركة التطور في الحياة الإنسانية، كما تعين المبدع على الربط بين الماضي والحاضر، فنجد البياتي يوظف الأسطورة البابلية العربية وكذلك من العربية المصرية حيث إن البياتي عانى من العذاب والغربة بكل أنواعها، كما كان يؤلمه ما يعاني منه وطنه من مأساة، فحاول التخلص من مخلب الوحش العنيد. فقال: [1]

عبثا نحاول، أيها الموتى الفرار
من مخلب الوحش العنيد
من وحشة المنفى البعيد
الصخرة الصماء للوادي يدحرجها العبيد
"سيزيف" يبعث من جديد، من جديد
في صورة المنفى الشريد

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (01)، ص 261

الشاعر يلمح إلى مأساة وطنه التي دفعت به إلى اجترار العذاب والتشرد، واستخدام أسطورة سيزيف* للتعبير عن صور العذاب والآلام المتجددة التي يواجهها الإنسان في عصرنا، وكأن معاناة إنسان اليوم هي امتداد لمعاناة إنسان الأمس البعيد سيزيف واستعماله للفعل: "نحاول"و"يدحرجها العبيد" يجعل من معاناة الشاعر جزءا من معاناة الإنسان في كل مكان فهو يعلم أن عالمهم صحاري وأنهم عبيد مشغلون، وهنا يتوحد الجزء بالكل، وتأتي أسطورة سيزيف تحتضن هذه المعانة، وتجعلها امتدادا لبحث الإنسان منذ فجر التاريخ كما تكون الأسطورة أحيانا تعبر عن فكرة الانبعاث والتجدد التي شغلت عدة قصائد للبياتي.

ولعل أطول نص شعري امتصه البياتي، وتشرب مفرداته ولغته ومعانيه وأفكاره هو تلك الأغاني التي قالها أخناتون** في مدح آتون*** التي تعرف باسم نشيد آتون، يقول البياتي في قصيدته مرثية إلى آخناتون: [3]

يا أيها المعبود
أنت الذي يعيش في الحقيقة
ممجدا مباركا قدوسا
تصعد في طفولة النهار
وموته الفاجع في الكهولة

* سيزيف: شخصية من الميثولوجيا الإغريقية، اعتبرن فسه ندا لكبير الآلهة زيوس، فكان له العذاب الأبدي، هناك من ذكر بأن سيزيف هو قرص الشمس، ويعتبره آخرون تجسيما للبحر الغدار(ينظر اسطورة سيزيف، البيركامو، ترجمة أنيس زكي حسين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ط، 1983م).

آتون: هو في الديانة المصرية القديمة قرص الشمس الذي عبده آخناتون (إمام عبد الفتاح إمام (معجم الديانات وأساطير العالم)، المجلد 1، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د ت)، ص 138

**أخناتون: ملك فرعوني حاول توحيد آلهة مصر القديمة، أسطورة شاعت في مصر، ينظر: ديوارنت.ول (قصة الحضارة)، مجلد 1، ج 2، ص 168

***آتون: هو في الديانة المصرية القديمة قرص الشمس الذي عبده آخناتون (إمام عبد الفتاح إمام (معجم الديانات وأساطير العالم)، المجلد 1، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د ت)، ص 138

[3] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)، ص 269

من أفق الشرق إلى الغرب على عباب بحر النور والبخور

هنا نلاحظ البياتي قد امتص مقطع من نشيد آتون القائل: [1]

ما أجمل مطلعك في أفق السماء

أي "آتون" الحي، مبدأ الحياة

فإذا ما أشرقت في الأفق الشرقي

ملأت الأرض كلها بجمالك

إنك جميل عظيم براق فوق الرؤوس

إن صياغة النصين مختلفة لمضمون واحد، فقد امتص البياتي النشيد وقام بصهره في لغته الخاصة ليوظفه في تجربته المعاصرة، وهنا يؤكد البياتي على ضرورة الثورة وأهميتها كما أراد الكشف عما يتعرض له الثوار أو المثقفون في عصرنا حيث تخمد ثوراتهم في بدايتها.

وضع البياتي هذه الأسطورة ليؤكد بان هناك دائما بصيص أمل بوجود تغيير قادم من طرف أناس لم يظهروا بعد، فتقوم الثورة ضد الطغيان.

فيقول البياتي: [2] في تعبيره عن القلق الروحي والمادي، وقصد التغيير:

مملكة الموت على أسوارها الحراس

يرنق النعاس

عيونهم، فلتفتح البوابة

وليدخل الغالب والمغلوب

---

[1] ديورانت ول دايريل، قصة الحضارة، ترجمة زكي نجيب محمود، ج1، المجلد 01، بيروت، تونس، د ت، د ط، ص 169

[2] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)، ص 214

فالفجر في الدروب

عما قريب، يوقظ الحراس

ويقرع الأجراس

إن أسطورة مملكة الموت وردت إلينا من الحضارات القديمة، وهي عندهم في العالم السفلي لها عالمها المختلف عن عالمنا، أما عند البياتي فتتحول إلى مدينة معاصرة غلب النوم أهلها، وتساوى الغالب والمغلوب أمام الموت والعقم، لكن النهوض من هذا العبوس قادم، هنا البياتي يدخل في إعطاء أمل في الرؤيا، ذلك من خلال توظيفه: الأبواب المفتوحة، سيستيقظون، فحول الواقع إلى ما يشبه الأسطورة

وفي قصيدة "النبوءة" يجمع البياتي بين الأسطورة اليونانية، والمثل العربي حيث يقول: [1]

تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها إذا جاعت وفي أرض الملوك الفقراء

زهرة الدفلة على جدول ماء

تتعرى في حياء

وأنا أكتب فوق الطين ما قال المغني للمساء

وأعري الكلمات

وتعاويذ البغايا الكاهنات

يتناص المقطع الشعري السابق مع المثل العربي: "تجوع الحرة ولا تأكل بثديها" وأسطورة "دفنة"* الحورية رائعة الجمال التي هام بها أبولون، فالماء في الفكر الأسطوري يرمز إلى التطهير الذي يحفظ للإنسان عفته، يوحي فضاء القصيدة بالجوع والاغتصاب، وعجز الإنسان عن تجاوز هذا الواقع المخيف.

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان المجلد2، ص 421

فالبياتي بتوظيفه للأسطورة وكأنه يحاول استرداد بعض الأشياء التي فقدناها، فهو يصور حالة القهر والرعب التي يعانيها العالم في أيامنا نتيجة أعمال لا إنسانية يرتكبها الطغاة الذين يتحدث عنهم، ويرى أنه جندي يشارك البشرية في كفاحهم ضدهم، فقال: [1]

قاتلت مع الاسكندر الأكبر في فارس لكني

مع المراكب الطيور. أبحرت إلى زماننا هذا: معي

شهادة التطعيم والبطاقة الشخصية

الأنهار كانت ترتدي أكفانها

رأيت "نيرودا" مع الهنود في مذابح "الانديز" في

مطارح القارة حيث الجوع والإنجيل والمنشور في

الشوارع العارية . المسالخ . السجون

يعتبر البياتي معاناة البشر ومعاناته يربط بينهما صلة جزئية لذا فقد جعل نفسه يأمل بأن يضع يده في أيديهم لمواجهة طغاة هذا العالم، ويضم صوته إلى أصوات الأحرار في كل مكان من أجل مكافحة الطغيان، فالبياتي هنا يحاول أن يقول أن طغاة العالم الجديد مثل طغاة العالم القديم، ولكن بأقنعة ولغات وأغنيات جديدة، ولكي يسهل اكتشاف هؤلاء ينبغي أن نعرف حقيقة أولئك الذين سبقوهم.

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)، ص 356

*دفنة: إحدى حوريات المياه العذبة، رائعة الجمال، هام بها أبولون، تحولت في الأخير إلى شجرة غار، كانت هذه الشجرة مقدسة لأبولون(مأخوذة من موسوعة الأساطير الإغريقية والفرعونية، منتديات ملتقى العرب من فوريولودز www.Auloads.com/3rb، ص12)

ويحدثنا في قصيدة أخرى ملأها الأوغاد حيث أنهم استنفذوا طاقة أبنائها فذكروه باله المال في الميثولوجيا اليونانية، فقال البياتي: [1]

مأمون والدولار يد عمه بإزائها والفكر والعدم

وصبية تبكي، ومركبة يسطو على حوذيها خدم

وأرى بغايا ينتحبن على حب تدوس رفاته قدم

وعيون شحاذ ملوثة ودما يسيل وباعة وجموا

من أين والأمطار تحجبهم عنا وسقف الليل ينهدم

إنا هجرناهم وليس لنا في أرضهم بعث، ولا رمم

إن المدينة والأوغاد عنوان قصيدة البياتي يتحدث فيها عن مدينة وطغاة غير محددين، مما يجعل حديثه هنا متجاوزا حدود الزمان والمكان، لينطلق إلى رحاب البشرية جمعاء، وتأتي أسطورة مأمون تتعمق تجربة الشاعر ولتزيدها غنى وشمولية، ولتؤكد أن نضال الإنسان عميق في بعده الزماني ومستمر حتى تحقيق أهدافه.[2]

ويلاحظ هنا إن الأسطورة مقحمة على بناء القصيدة ولم يستطع الشاعر إن يجعلها جزءا ملتحما في نسيجها، وهذا ينسجم مع طبيعة المرحلة الزمنية التي صدر فيها ديوان أباريق مهمشة عام 1954م حين كان البياتي في مرحلة مبكرة جدا في التعامل مع الأسطورة.

وفي موضع آخر تتحول أسطورة صلب المسيح إلى رمز سياسي، يذكر بقضية فلسطين فالصليب يتحول إلى حدود أقيمت بين الأقطار العربية.

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (01)، ص 195

[2] مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 16 / 2014م، مقال بعنوان: الأسطورة ووظائفها في ديوان عبد الوهاب البياتي، لخالد عمر يسير، ص 138

يقول البياتي: [1]

"يافا" يسوعك في القيود

عار، تمزقه الخناجر، عبر صلبان الحدود

وعلى قبابك غيمة تبكي

وخفاش يطير

يا وردة حمراء، يا مطر الربيع

قالوا وفي عينيك يحتضر النهار

وتجف، رغم تعاسة القلب، الدموع

إن يسوع الذي صلب على أرض فلسطين في الماضي يصلب مثله آلاف البشر الآن، ويسوع الذي تعذب وعانى يعاني مثله إنسان آخر في أيامنا هذه وعلى نفس الأرض، فتأتي الأسطورة هنا لتربط بين معاناة البشر على مر العصور وهكذا يستمر الطغيان وتستمر الثورة عليه.

يقول البياتي: في قصيدته: "هبوط أرفيوس إلى العالم السفلي" التي برزت فيها أسطورة الموت والانبعاث [2]:

عبثا تصرخ فالليل الطويل

وخطا ساعاته في مدن النمل حريق

كلما نادتك عشتار من القبر ومدت يدها

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (01)، ص 283

[2] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (01)، ص 283

ذاب الجليد

وانطوت في لحظة كل العصور

في أسطورة أورفيوس يريد البطل إعادة حبيبته عشتار إلى الحياة، وهو مستعد للتضحية بكل شيء من أجل إعادتها لكنه لم يفلح في ذلك [1]، فانتقى البياتي هذه الأسطورة دون غيرها من الأساطير التي تتضمن أبطالا منتصرين: "ليدل على مجاهدة وفجيعة تبلغ اليأس من أن تبعث حضارة هذه الأمة مرة أخرى بعد كل المحاولات" [2]

يتساوى البياتي مع أورفيوس في عملية البحث: أورفيوس يبحث عن عشتار والبياتي عن ميلاد إنسان جديد شانه في ذلك شان الإنسان المعاصر الذي يريد إعادة حريته.

في المقطع الثاني من قصيدة: "قصائد حب إلى عشتار" يقول: [3]

نبتت لي أجنحة

وأنا أحمل من منفى تعاويذ الملوك السحرة

وزهور المقبرة

وعذابات الليالي الممطرة

مثل ماء النهر من تحت جسور العالم المشحون

بالحقد، تلمست الضفاف المظلمة

يلاحظ هنا وجود عبارات تضعنا في أجواء أسطورية: "نبتت لي أجنحة، تعاويذ الملوك السحرة، الضفاف المظلمة، موت الآلهة" وغيرها من العبارات، وهذه اللغة الأسطورية التي

[1] ينظر: أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، منتدى سو الأزبكية، ط 02، 1988م، ص 221

[2] محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، المجلد (02)، ص 437

[3] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)، ص 313

اهتم بها البياتي برزت أيضا في قصائد ليست الأسطورة جزءا من بنائها كما في قصيدته "ديك الجن" التي تتميز بعبارات تضعنا في عوالم أسطورية، يقول: [1]

رأيت ديك الجن في الحديقة السرية

يضاجع الجنية، تعود للأعماق، تموت في جزائر المرجان

هنا البياتي لا يبني قصيدته على أسطورة يعيشها هي قريبة إلى الأسطورة أكثر من قربها للواقع ولا يكتفي البياتي بذلك، وإنما يتجه إلى لغة الأسطورة نفسها جاعلا منها لغة لقصائده، فتبدو ظاهرة التناص واضحة جلية فيها، وتظهر كأنها كتابة جديدة للأفكار التي وردت في الأسطورة، يقول بعد حديثه عن موت أنكيدو في قصيدته مراثي لوركا مخاطبا جلجامش على لسان صاحبة الحان: [2]

لن تجد الضوء ولا الحياة

فهذه الطبيعة الحسناء

قدرت الموت على البشر

واستأثرت بالشعلة الحية تعاقب الفصول

هذه الأفكار ذاتها نجدها في ملحمة جلجامش، حيث تحاول الحانة منع جلجامش من متابعة رحلة البحث عن الخلود، فتقول: [3]

إن الحياة التي تبغي لن تجد

حيثما خلقت الآلهة البشر

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان المجلد2، ص 355

[2] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)، ص 344

[3] طه باقر، ملحمة جلجامش، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، د ط، 2001م، ص 142

قدرت الموت على البشرية

واستأثرت هي بالحياة

وكذلك قال البياتي في موضع آخر: [1]

رأيتها والدود

يأكل وجهي وضريحي عفن مسدود

قلت لامي الأرض: هل أعود ؟

فضحكت ونفضت عني رداء الدود

هنا البياتي يتحدث عن مدينة غرناطة مسقط رأس لوركا، وقد سماها المدينة المسحورة في طيات قصيدته نلاحظ أنه قد حول قرطبة لوركا في شعره إلى أوروك المدينة التي قضى أنكيدو فيها نحبه.

فمصطلح (الدود) كلفظ ذكره مرتين في هذا المقطع، وهو ذلك الدود الذي تجمد على وجه أنكيدو بعد إن قضى نحبه .

في خطاب جلجامش عن أنكيدو نجده يقول: [2]

فبكيته في المساء وفي النهار

ندبته ستة أيام وسبع ليال

معللا نفسي بأنه سيقوم من كثرة بكائي ونواحي

وامتنعت عن تسليمه إلى القبر

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)، ص 346

[2] طه باقر، ملحمة جلجامش، ص 141

أبقيته ستة أيام وسبع ليال حتى تجمد الدود على وجهه

جلي هنا أن البياتي أخذ من الملحمة الشهيرة "جلجامش" وراح يصوغ قصيدته على أحداثها ليبرز معاناته في الحياة ونحبه على الوضع الذي آل إليه، وكيف السبيل إلى الخلاص.

كذلك نلاحظ في شعر البياتي أنه أخذ من أسطورة "السندباد" حيث قال: [1]

أنا يا سندبادي

متعب قلبي عزوف

آه لا توقظ جراحاتي

ودعني حول أمواتي أطوف

يسترجع البياتي هنا أسطورة السندباد، ويطلب من السندباد أن يتركه مع كل الجراحات، فيجوب في الدنيا حتى يموت.

كما قال في موضع آخر: [2]

نخلات الاهل في أفق السهاد

ضوأت واحترقت

فهي رماد

أين من يأخذ ثأر السندباد

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (01)، ص 413

[2] المصدر نفسه ص 415

يحاول البياتي من خلال توظيفه لهذه الأسطورة إعطاء صورة لضرورة التحدي وإكمال المشوار حتى ولو كان صعبا، ويبحث عمن ينهض ويأتي بحق البلد، فيثور على الظلم وينتصر.[1]

نلاحظ أن البياتي وظف السندباد في قصائده (الحرف العائد، العرب اللاجئون، الجرح، قصيدتان إلى ولدي علي، ثلاثية رسوم مائية)، أن مضمون التوظيف واحد حيث عبر عن التشريد، المعاناة، عدم الاستسلام مع اليأس.

رابعا: التناص الصوفي:

توجه الشعر العربي المعاصر إلى التصوف هربا من الواقع المتأزم، وبحثا عن عالم أكثر روحانية، ولعل الشاعر المعاصر قد وجد في محنة الشاعر الصوفي قبله في معاناته واضطراباته وبحثه الدؤوب على الحقيقة شيئا من محنته هو في اغترابه وواقعه، فقد قرأ البياتي منذ يفاعته الشعرية أشعار كبار الصوفية بحيث شكلت تلك الأشعار المصدر الأول في تكوينه الثقافي، ففي مشواره في الإبداع وتجربته الشعرية قد أدرك عمق الصلة التي تربط تجربته الشعرية الخاصة بالتجربة الصوفية [2]، مما دعاه إلى تمثل بعض النماذج من تلك التجربة، وتجلى ذلك من خلال اقتباس بعض عبارات أهل الصوفية وشعرهم.

يقول البياتي في قصيدته (عين الشمس أو تحولات محي الدين بن عربي): [3]

فكل اسم شارد، وارد أذكره، عنها أكني واسمها أعني

وكل دار في الضحى أندبها، فدارها أعني

توحد الواحد في الكل

[1] مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، العدد 14، السنة 2014، ص 80

[2] عباس إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، ط02، 1992م، ص 160/159

[3] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)، ص 238

والظل في الظل

يتحقق التناص في المقطع السابق من خلال توظيف عبارة محي الدين بن عربي: (فكل اسم أذكره في هذا الجزء فعنها أكني، وكل دار أندبها فدارها أعني)[1]، فيلحظ المتلقي شدة التقارب والتشابه بين النصين نص البياتي الشعري، ونص ابن عربي النثري، فهو يورد الكلام على لسان بن عربي من خلال الحديث عن محبوبته عين الشمس.

ويعمد البياتي في نص آخر إلى امتصاص بعض أبيات "جلال الدين الرومي" التي تتحدث عن الناي وما يرمز إليه من دلالات وإشارات حيث يثير هذا الناي عند الصوفية مشاعر الحب والعشق، ويزيد من اشتعال نار الحب يقول البياتي في قصيدة مرثية إلى ناظم حكمت: [2]

((أصغ إلى الناي يئن راويا ...))

قال جلال الدين

النار في الناي

وفي لواعج المحب والحزين

الناي يحكي عن طريق طافح بالدم

يحكي مثلما السنين

يستحضر البياتي في المقطع الشعري السابق ثلاثة أبيات لجلال الدين الرومي، وذلك بعد إن امتصتها، وأعاد صياغتها من جديد يقول جلال الدين: [3]

---

[1] ابن عربي، محيي الدين (ترجمان الأشواق)، دار صادر، بيروت، ط 01، 1966، ص 09 (المقدمة)

[2] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (01)، ص 485

[3] جلال الدين الرومي، الديواني، ترجمة وشرح ودراسة: محمد عبد السلام كفافي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط01، 1966م، ص 73-74

استمع للناي كيف يقص حكايته

انه يشكو آلام الفراق

إن صوت الناي هذا نار لا هواء

فلا كان من لم تضطرم في قلبه مثل هذه النار

إن الناي يروي لنا حديث الطريق

الذي ملأته الدماء

ويقص علينا قصص عشق المجنون

هنا يجعل البياتي التجربة الصوفية ذات دلالات متغيرة عما سبقها حيث أكسبها معاني تتفق وطبيعة التجربة لدى البياتي، فهذا الناي يحكي لواعج الحب واضطرام نار المحبين، هذا الناي يثير في البياتي الحنين يحيله إلى رمز من رموز الثورة والفقر، كما جعل رمز للروح المحترق على طرق الكفاح.

كما استدعى البياتي في شعره عبارات للحلاج ذلك لأنه وجد فيه تلك الشخصية الثائرة، فكلا الشاعرين ثائر، الحلاج في وجه السلطة التي اتهمته بالزندقة، والبياتي ثائر في وجه السلطة التي أخرجته من وطنه، وكلا الشاعرين عانى آلام الغربة والنفي والمطاردة، وكلاهما وقف مدافعا عن حرية الكلمة، يقول البياتي في قصيدته (عذاب الحلاج، المحاكمة): على لسان الحلاج: [1]

بحت بكلمتين للسلطان

قلت له: جبان

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)، ص 15

قلت لكلب الصيد كلمتين

ونمت ليلتين

حلمت فيهما بأني لم أعد لفظين

توحدت

تعانقت

وباركت أنت أنا

تعاستي

ووحشتي

واضح هنا أن للبياتي عالمه الصوفي المتبكر لا المتكرر حيث يستدعي في مقطعه الشعري السابق قول الحلاج [1]:

أنا من أهوى، ومن أهوى أنا***** نحن روحان حللنا بدنا

وقوله: [2]

عجبت منك منك ومني***** يا منية المتمني

أدنيتني منك حتى ***** ظننت أنك أني

[1] الحلاج، الحسين بن منصور (الديوان) صنعه وأصلحه أبو طريف الشيبي، كامل بن مصطفى بن محمد حسين، منشورات الجمل، ألمانيا، ط 01، 1997، ص 62

[2] المصدر نفسه، ص 63

فالبياتي هنا يصوغ أقوال الحلاج صياغة معاصرة، تستفيد من المفردات الصوفية دون أن تنسخها نسخا، ويستلهم البياتي تجربة الصوفي محاولا تقديم صور من حياته المليئة بالمعاناة، يقول البياتي في قصيدته: "صورة للسهروردي في شبابه": [1]

يا من أوقفني ما بين الجسد المشدود كقوس

والمطلق

يا من أوقعني في هذا المأزق

حطم هذا الزورق

بصخور شواطي يم الليل الأزرق

وربما قصد البياتي من وراء تلك المناجاة البحث عن الخلاص من هذا العالم الذي تنتهك فيه الحريات.

ويقول في مقطع آخر من القصيدة: [2]

أوقفني في باب الممنوعات

((منها)) قال: ((الكلمات))

(فتعقل في هذا الباب) وغاب

ممنوع: أفلاطون

وأرسطو والمتنبي وجلال الدين

في هذا الجحر الملعون

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)، ص 427

[2] المصدر نفسه، ص 239

وتزخر مجموعات البياتي الشعرية بالكثير من المفردات الصوفية، كالخمر، والسكر، والغزالة ...التي تغلغلت في أعماق لغته الشعرية الخاصة لتشكل معها مزيجا من تجربته هو، وتجربة أولئك الصوفية، ولتعبر عن جوانب مختلفة من تجربته الشعرية، ففي قصيدته (عين الشمس) يقول البياتي: [1]

كلمني السيد والعاشق والمملوك

والبرق والسحابة

والقطب والمريد

وصاحب الجلالة

أهدي إلي بعد إن كاشفني غزاله

إن الغزالة في الاصطلاح الصوفي كناية عن الوصول إلى الحقيقة أو الكشف الإلهي أو هي: "صورة من صور تجلي المحبوب" [2]، وتتخذ دلالة الغزالة لدى البياتي مسارا آخر، إذ يرمز بها إلى المحبوبة الغائبة عائشة/ عشتار أو إلى لحظة تحقق الثورة والحرية.

وفي قصيدته رسائل إلى الإمام الشافعي يأخذ البياتي الكثير من المعاني والرموز والاصطلاحات الصوفية، ليصور من خلالها هو في البحث محبوبته وانتظاره لحظة الإشراق أو التجلي التي تتحقق فيها آماله، وتظهر فيها محبوبته عائشة/ الثورة لكن هذا الترقب لا يؤدي في النهاية إلى شيء، إذ تتوارى المحبوبة وتحتجب عنه مما يعني استمرارية الحياة مع استمرارية المعاناة وتواصل الألم الممزوج باليأس.

يقول البياتي: [3]

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)، ص 239

[2] صبحي محيي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، ص 370

[3] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)، ص 254

صرخت في منازل مقفرة، دارت بها الرياح

أكلت برتقالة الشمس، وفي دمي توضأت

وصليت إلى الصحراء

عمود نور لاح لي، وواحة خضراء

يرتع في قيعانها سرب من الظباء

وعندما فوقت سهمي كي أصيب مقتلا منها، ومن

بقية الأشباح

توارت الواحة والظباء في السراب

تتبدى فاعلية التناص في المقطع الشعري السابق، من خلال استحضار مصطلح (النور) من المعجم الصوفي الذي يعني عند الصوفية: (كل وارد الهي يطرد الكون عن القلب)[1] وبحيث يكون قلب الإنسان في حالة شهود دائم أو أن تكون الحقيقة في حالة تجل دائم، كما نجد مفردات أخرى تدل على الصوفية: الواحة الخضراء، الظباء، مقتل، سهم، أشباح ...ويشير قول البياتي: [2]

توارت الواحة والظباء في السراب

وارتفع النور إلى السماء

واكتنفتني ظلمة، وصاح بي صوت من القيعان

أتيت قبل موعد الوليمة

[1] ابن عربي محيي الدين، (اصطلاح الصوفية) ضمن كتاب (رسائل ابن عربي)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ط، 1948، ص 14

[2] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)، ص 254

تنتظر الموت لكي تموت

إلى حالة الحجب التي تعني عند الصوفية: (كل ما ستر المطلوب عن العين)[1] أو (انطباع الصور الكونية في القلب، المانعة لقبول تجلي الحقائق) [2]

فالبياتي قد حكم عليه بألا يرى محبوبته نهائيا، ولذا بات ينتظر الموت المحقق، وتغص قصيدة البياتي (مقاطع من عذابات فريد الدين العطار) بالمصطلحات والمفردات الصوفية التي تعبر عن حالة الاتحاد بالمطلق التي يصل إليها الصوفي بعد المجاهدة والمكابدة.

يقول البياتي: [3]

بادرني بالسكر وقال: أنا الخمر وأنت الساقي

فلتصبح يا أنت أنا محبوبي،

يرهن خرقته للخمر

ويبكي مجنونا بالعشق

واضح أن المقطع الشعري السابق يعبر عن تجربة صوفية خالصة، إذ تزدحم فيها المفردات الصوفية: السكر، الخمر، الساقي، العشق، فرط، تشعل ...وغيرها من المصطلحات التي توالى ذكرها في القصيدة، يمثل المقطع سابق الذكر مقدمة يحاول البياتي من خلالها إعطاء صورة لحالات القلق، والوجد، والهيام التي مر بها فريد الدين العطار ومن

[1] ابن عربي محيي الدين، (اصطلاح الصوفية)، ص 13

[2] الكاشاني عبد الرزاق (معجم اصطلاحات صوفية)، تحقيق: عبد العالي شاهين، دار المنار، القاهرة، ط 01، 1992م، ص 81

[3] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)، ص 413

بعده البياتي غير إن ما يريد البياتي التعبير عنه من خلال هذا المقطع يظهر جليا في المقاطع التي تلي ذلك المقطع، يقول البياتي: [1]

أقول: سيأتي عصر أو زمن يصبح فيه الإنسان

سديما لأخيه الإنسان

أقول: سيأتي لكن الريح

وراء الأبواب تراقص أجساد الاشجار العارية

الصفراء

وتلقي بمصابيح الشعراء

في قاع الآبار

ينشد البياتي عالما آخر مغايرا تماما لهذا العالم الفاسد، هو يريد عالما يصبح فيه الإنسان يشعر بذاته، وبإنسانيته، ويلحظ المتلقي أن البياتي لأنه يدرك أن حلمه بذلك العالم لا يلبث أن يذهب أدراج الرياح وسرعان ما تذوب أحلامه الذهبية لكن البياتي الذي ظل يناضل في سبيل حرية الإنسان وكرامته لا يفقد الأمل، ويبقى مصرا على متابعة الطرق التي بدأ يقول البياتي في موضع آخر: [2]

لن أهزم حتى آخر بيت أكتبه

فلنشرب في قبة هذا الليل الزرقاء

حتى يدركنا الليل الأبدي ونغفو في بطن الغبراء

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)، ص 414

[2] المصدر نفسه، ص 415

يحاول البياتي إخضاع تجربة جلال الدين الرومي الصوفية لتجربته الشعرية، إذ تغدو عائشة البياتي رمز الحب الأبدي عنده محبوبة جلال الدين الأثيرة التي تأخذ عليه لبه وعقله، وتجعله في حالة من الوجد والعشق، يغيب بسببها عن الوجود مما يثير شفقة عائشة عليه، فتطلب له الخلاص من هذا الحب.

يقول البياتي في قصيدته (قراءة في ديوان شمس تبريز): [1]

قالت عائشة للناي الباكي:
من يمثل هذا الشاعر أو يعتقه
من نار الحب الأبدية
ها هو ذا أوغل في السكر وأصبح بي مجنونا
وأنا أصبحت به ...أيضا
وكلانا مجنون سكران
يبحث عن وجه الآخر في ألحان

هنا تغلب على المقطع ألفاظ صوفية بحتة: الناي، نار، الحب، السكر، مجنون فيصل البياتي إلى حالة الشهود الحقة، يذوق خمرة المحبوب، وتتحقق له رؤية الذات العلية في اليقظة والمنام، ولكن هذا لا يتحقق إلا بظهور عشتار بعد طول غياب، يقول البياتي: [2]

من ثرى ذاق
فجاعت روحه حلو النبيذ
وروابي القارة الخضراء
والمطاط والعاج.

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (02)،ص 451

[2] المصدر نفسه، ص 208

نستنتج في هذا النوع من التناص أن البياتي يستعمل طريقتين في استحضاره للتجربة الصوفية، فإما عن طريق التحدث عن شخصيات صوفية أو التحدث إليها أو عن طريق القناع الذي يصبح البياتي يتحدث على لسان متكلم صوفي، أما الطريقة الثانية فهي استحضار نصوص صوفية نثرية أو شعرية سواء عن طريق الامتصاص أو الاقتباس، فالبياتي استطاع أن يستوعب ملامح التجربة الصوفية ودلالتها، وأن يستخلص السمات الدالة والفاعلة في هذه التجربة محملا إياها بعض جوانب تجربته الخاصة.

إن في نهاية هذا الفصل الذي تطرقنا فيه إلى طريقة توظيف البياتي لأشكال التناص فنستنتج انه قد وظف عدة أنواع وقد كان ذلك بغية إكساب الشعر العربي الحديث أبعاد إنسانية وسمات فنية جديدة، ذلك لان البياتي قد عانى في حياته فحاول إن يجسد معاناته ومعاناة البشر ككل، بالاعتماد على قول من سبقه في كثير من الأحيان ليوصل للعالم أن الحياة مستمرة وأن ما قد عايشه مر بشخص قبله، وان لم يتحرك العالم للوقوف ضد الطغيان، فان الذي يأتي بعده سيعاني فجعل القلم وسيلته لإيصال رسالته.

خاتمة

خاتمة:

ختاما نحاول إجمال ما فصلنا القول فيه في الفصول السابقة، مع الاعتراف بأن ما قمنا به يعتبر محاولة، فخلصنا إلى النتائج التالية:

- أولا: أن مصطلح التناص ظاهرة معاصرة، اختلف النقاد والباحثون في أصلها، وجذورها، بين الأصل العربي والأصل الغربي.
- ثانيا: كان للتناص عدة تعريفات، حسب الاتجاهات التي كانت تنظر إليه، ومن بينها، تعريف جوليا كريستيفا للنص: "كل نص هو تناص".
- ثالثا: التناص ممارسة لغوية ودلالية لا مفر منها لأي شاعر، فالنص الأدبي هو عملية استيعاب الكثير من النصوص الغائبة.
- رابعا: أن عملية التناص لا تعني الجنوح إلى الإبهام وإشاعة الظلام على النص، لأن العلاقة بين النصوص هي علاقة تفاعلية إنتاجية، فالنص يجمع بين عمليتي الهدم والبناء، وبذلك لا يكون عبارة عن عملية استحضار باردة لنصوص سابقة.
- خامسا: تعددت أنواع التناص ما بين التوظيف المباشر دون تغيير للنص الغائب، وتوظيف غير مباشر، حيث يقوم الشاعر بامتصاص المغزى العام للنص الغائب، وهنا وجب على المتلقي أن يكون يتميز بالتذوق والاطلاع على المخزون الثقافي العام ليكشف مواطن التناص.
- سادسا: أن النص الغائب يتمظهر بأشكال متنوعة في النص الحاضر، وتختلف مستويات توظيفه حسب تعامل الشاعر مع النصوص الغائبة.
- سابعا: أن التناص له وظائف جمالية ينهض بها في النص الشعري، فيستحضر الشاعر النصوص بكيفيات فنية وإبداعية في نصه الجديد، لمنحه كثافة وجدانية ودلالية.

خـاتمة

وفي الختام نتمنى أننا وفقنا في إلقاء هذه الدراسة والكشف عنها، وأعطيناها صورة واضحة عن عبد الوهاب البياتي وشعره، وكذا التناص والتداخلات النصية المختلفة فيه، كما لا يفوتنا أن نتقدم بكل الشكر والعرفان مرة أخرى إلى الدكتور: واسيني بن عبد الله، واللجنة المناقشة التي قيمت هذا البحث.

قائمة

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم برواية حفص**
- **السنة النبوية**

المصادر:

1. أبو الطيب المتنبي، الديوان، دار بيوت للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1403هـ/1983م.
2. أبو العلاء المعري، الديوان، اللزوميات، تحقيق: امين عبد العزيز الخانجي، الجزء (1)، مكتبة الهلال، بيروت، مكتبة الخانجي، القاهرة، د ط، د ت.
3. ابو علاء المعري، الديوان (سقط الزند)، دار بيروت، بيروت، د.ط، 1957م.
4. أبو نواس، (الديوان)، تحقيق: احمد المجيد الغزالي، مطبعة مصر، القاهرة، د.ط، 1953م.
5. بن رشيق القيرواني، الديوان، جمعه ورتبه: عبد الرحمان باغي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط، 1409هـ/1989م.
6. الحلاج، الحسين بن منصور (الديوان) صنعه وأصلحه أبو طريف الشيبي، كامل بن مصطفى بن محمد حسين، منشورات الجمل، ألمانيا، ط 01، 1997.
7. طرفة بن العبد، الديوان، دار صادر، دار بيوت، بيروت، د ط، 1961م.
8. عبد الله ابن المعتز، الديوان، دار صادر، دار بيروت، بيروت، د.ط، 1961م،
9. عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (01)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار فارس للتوزيع، د.ط، 1995م.
10. عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد (2)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار فارس للتوزيع، د. ط، 1995م.
11. عمر بن أبي ربيعة، الديوان، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: فايز محمد، دار الكتاب العربي، ط 02، 1416هـ/1996م.

12. قيس بن الملوح، الديوان، رواية: أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليق: سيدي عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 01، 1999م.
13. معن بن أوس المزني، الديوان، صنعة: نوري حمودي القيسي وحاتم صالح الضامن، مطبعة دار الجاحظ، بغداد، د.ط، 1997م.

المعاجم:

14. ابن منظور، لسان العرب، ج6، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، د ت.
15. ابن منظور، لسان العرب، ج6، دار صادر، بيروت، د.ط، 1988.
16. احمد رضا، معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، دط 1980.
17. احمد رضا، معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، دط، 1980.
18. أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، منتدى سو الأزبكية، ط02، 1988م
19. الكاشاني عبد الرزاق (معجم اصطلاحات صوفية)، تحقيق: عبد العالي شاهين، دار المنار، القاهرة، ط 01، 1992م.
20. إمام عبد الفتاح إمام (معجم الديانات وأساطير العالم)، المجلد 1، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د ت) .
21. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، (1405 هـ / 1985 م).

المراجع العربية والمترجمة:

22. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 01، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 1996 م.
23. ابن طيفور، بلاغات النساء، أبي الفضل بن طيفور، مدرسة والدة عباس الأول، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

24. ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد بن محمد (العقد الفريد)، الجزء (01)، تحقيق احمد أمين وآخرون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د.ط، 1940م.
25. ابن عربي محيي الدين، (اصطلاح الصوفية) ضمن كتاب (رسائل ابن عربي)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ط، 1948.
26. ابن عربي، محيي الدين (ترجمان الأشواق)، دار صادر، بيروت، ط 01، 1966.
27. أبو قاسم الشابي (ديوان أغاني الحياة)، الدار التونسية للنشر، د ط، 1970.
28. أحمد فلاق عروات، النزعة المثالية في نهج البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998 م.
29. احمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الاداب العربية، القاهرة، ، مصر، ط01، 2007.
30. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (نشأتها وتطورها)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط03، 1983.
31. إيليا الحاوي، في النقد الأدبي، ج 2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 04، 1979 م.
32. بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وادابه، ج02، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د/ط)، (د.ت).
33. جلال الدين الرومي، الديوان، ترجمة وشرح ودراسة: محمد عبد السلام كفافي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط01، 1966م.
34. جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للنشر، الجزائر، (د، ط)، (د، ت).
35. حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
36. رجاء عبد الله، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشاة المعارف، مصر، (د/ط)1985.

37. رجاء عيد، القول الشعري، منظورات(استراتيجية التناص)، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، (د.ط)، 1995م.
38. الزمخشري: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1998، ج01.
39. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي(من اجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1992.
40. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، (النص السياق)، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، (د.ط)، (د.ت).
41. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، (النص: السياق)، المغرب، لبنان، ط03، 1989.
42. شارل لالو، مبادئ علم الجمال، تحقيق خليل شطا، دار دمشق للطباعة، د.ط، 1982م.
43. شكري عز الدين الماضي، في نظرية الأدب، دار البحث، قسنطينة، د.ط، 1984 م.
44. صبحي محي الدين، الرؤيا فيشعر البياتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، د ت، 1986م.
45. صبري حافظ، افق الخطاب النقدي، نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات القاهرة، ط01، 1996.
46. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الافاق العربية، (د، ط)، (د، ت).
47. طه باقر، ملحمة جلجامش، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، د ط، 2001م.
48. عباس إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، ط02، 1992م.
49. عبد الحميد هيمة، البنية الاسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، مطبعة هومة، الجزائر، (د/ط)، 1998.
50. عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، (دراسة نظرية وتطبيقية)، المغرب، د.ط، 2007.

51. عبد الكريم هلال خالد، أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، ط01، 2003.

52. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الادبي الثقافي، جدة، السعودية(د.ط)، (د.ت).

53. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 03، 1974م.

54. علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، 1979 م.

55. علي عشري زايد، الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، المنشاة الشعبية للنشر، (د، ط)، (د، ت).

56. محمد إقبال، جمالية الأدب الإسلامي، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1986 م.

57. محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الرباط المغرب، (د.ط)، (د.ت)،

58. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط01، 1979.

59. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب ط03، 2014.

60. محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1980 م.

61. محمد عبد الحفيظ، دراسات في علم الجمال، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط01، 2004.

62. محمد مرتاض، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ط، 1998م.

63. محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط2، د.ت.

64. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث(اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار المغرب، الاسلامي، بيروت، ط01، (د.ت).

65. مصطفى السعدني، البنيان الاسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار العارف، القاهرة، (د.ط) (د.ت).

66. مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر (قراءة بنيوية)، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

67. الميداني النيسابوري، احمد بن محمد، مجمع الأمثال، الجزء (01)، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، مصر، د.ط، 1955م.

68. نور الدين السد، الاسلوبية وتحليل الخطاب، ج02، دار هومة للطبع، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

69. وليد وعد الله، التناص المعرفي في شعر الدين، المناصرة، دار مجدلاوي للنشر، ط01، 2005.

المراجع المترجمة:

70. تيزفتان تودوروف واخرون: في اصول الخطاب النقدي الجديد(مفهوم التناص في الخطاب النقدي)، تر: احمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، (د، ط)، 1987م.

71. جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1991.

72. جيل دولوز، فلسفة كانط النقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 01، 1417 هـ / 1997 م.

73. ديورانت ول دايريل، قصة الحضارة، ترجمة زكي نجيب محمود، ج1، المجلد 01، بيروت، تونس، د ت، د ط.

74. ر. ف . جونسن: الجمالية، تر: عبد الوهاب لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات، (د/ ب)، ط 02، 1983 م.

75. رولان بارت: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا وحسين سجان، دار توبقال، للنشر، المغرب، (د/ط)، 1988.

76. رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز النماء، الدار البيضاء، المغربط1994/01.

77. اليوت، ت.س، الأرض اليباب، ترجمة ودراسة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 03، 1995م.

المجلات:

78. حجاب عبد اللطيف، تقنيات توظيف التراث الديني في شعر مفدي زكريا، مجلة دراسات في الشعرية الجزائرية، عدد خاص، احياء يوم العلم.2006،

79. مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، العدد 14، السنة 2014.

80. مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 16 / 2014م، مقال بعنوان: الأسطورة ووظائفها في ديوان عبد الوهاب البياتي، لخالد عمر يسير.

81. مجلة علامات، فكرة السرقات الادبية ونظرية التناص، جدة، 01ماي1991.

المواقع الالكترونية:

82. موسوعة الأساطير الإغريقية والفرعونية، منتديات ملتقى العرب من فوريولودز www.Auloads.com/3rb

83. ملحق الدين للحياة، مقال بعنوان: لو كان الفقر رجلا لقتلته: الكاتب د / أحمد فؤاد باشا www.alkhaleej.ae/mob

ه ـ ق

الملحق:

الملحق: السيرة الذاتية للشاعر عبد الوهاب البياتي:

ولد الشاعر والأديب العراقي عبد الوهاب البياتي سنة 1926م في بغداد، وكانت دراسته الثانوية بها، 1944 – 1950 كان التحاقه بكلية دار المعلمين العليا ببغداد وتخرجه فيها، حاملا شهادة ليسانس في اللغة العربية وآدابها.

1950 صدر ديوانه الأول: "ملائكة وشياطين" الطبعة الأولى كانت في بيروت

1954 صدر له ديوان "أباريق مهمشة" في طبعته الأولى ببغداد

1950م/1953م اشتغل مدرس في المدارس الثانوية، وفي هذه الفترة، عرفت حياته أحداثا مختلفة منها اشتراكه في تحرير مجلة الثقافة، وإغلاق المجلة، وفصله من وظيفته في عشية دخول العراق إلى حلف بغداد، واعتقاله في معسكرات الاعتقال السعيدية، ومغادرته العراق إلى سوريا ثم بيروت ثم القاهرة.

1955م صدر: " أباريق مهمشة" في طبعته الثانية، بيروت

1956م صدور: "المجد للأطفال والزيتون" في طبعته الأولى القاهرة وكانت إقامته في القاهرة، وهناك اشتغل محررا في جريدة الجمهورية.

1957 صدور: " أشعار في المنفى" الطبعة الأولى في القاهرة.

1958 زار النمسا لتمثيل البلاد العربية في مؤتمر الكتاب والفنانين العالمي الذي عقد في فينا بدعوة من مجلس السلام العالمي، وزارة الاتحاد السوفياتي قبيل الثورة العراقية بدعوة من اتحاد الكتاب السوفيات التقى بالشاعر التركي ناظم حكمت وتوثقت صداقتهما.

عاد إلى العراق بعد قيام ثورة تموز 1958م واسندت إليه مهمة مدير التأليف والترجمة والنشر في وزارة المعارف العراقية.

انتخب عضوا في الهيئة الإدارية لاتحاد الأدباء العراقيين .

صدور "أشعار في المنفى"، في طبعته الثانية، ثم صدوره باللغة الروسية في موسكو عن دار الطبع والنشر للآداب الأجنبية.

1959م/1964م أقام في الاتحاد السوفياتي، وفي 1961 ترك العمل في السفارة واشتغل أستاذا في جامعة موسكو، ثم باحثا علميا في معهد شعوب آسيا التابع لأكاديمية العلوم السوفياتية، وفي 1960 صدور ديوان كلمات لاتموت في طبعته الأولى في بيروت.

1961 صدور أشعار في المنفى باللغة الأوزبكية بجمهورية أوزبكستان السوفياتية.

1962م مثل العراق في مؤتمر السلام العالمي لنزع السلاح، الذي عقد في موسكو.

1963 ظهور مسرحية" محاكمة في نيسابور"، في ثلاثة فصول، بيروت وظهرت أباريق مهمشة باللغة الصينية وقمر أخضر باللغة الروسية، موسكو دار نشر المطبوعات الشرقية.

وفي تلك السنة أسقطت عنه الجنسية العراقية وسحب جواز سفره

1964 صدر ديوان النار والكلمات الطبعة الأولى، بيروت

1965 صدور "سفر الفقر والثورة" في طبعته الأولى، بيروت

1966 صدور" أشعار في المنفى" في طبعته الثالثة، بيروت

صدور" الذي يأتي ولا يأتي" في طبعته الأولى بيروت

صدور أشعار في المنفى، باللغة اليوغوسلافية، بلغراد، دار الطبع والنشر للآداب والفنون الأجنبية.

صدور الموت في الحياة في طبعته الأولى

صدور "تجربتي الشعرية "

1969م صدور "بكائية الى شمس حزيران والمرتزقة" بيروت

1970 صدور "الكتابة على الطين و"يوميات سياسي محترف"

إن البياتي كما يتجلى في شعره يعشق العراق وفي العراق يعشق بغداد وبابل، وفي بابل يعشق الإنسانية والإنسان، ويطمح إلى الأسمى، ويربط الحاضر بالماضي ويفتحهما على المستقبل المنشود.

كما يكون البياتي يشعر بالمفارقة المرة والقاسية بين ماض العراق المجيد التليد وحاضره في الفترة التي بدأ يكتب فيها شعره وهو ما جعله يثور ثورة فكرية وأدبية ضد الرومانسيين، وثورة سياسية واقعية ضد الأنظمة الرجعية.

مأخوذ من كتاب:

خمسون قصيدة حب، تقديم منصور قيسومة

دار سحر للنشر، ط01، 1997

من الصفحة 03-14

توفي الشاعر عبد الوهاب البياتي سنة 1999م.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكر وتقدير

مقدمة أ

مدخل ماهية الجمالية في الدراسات الأدبية

1-المفهوم اللغوي 4

2-المفهوم الاصطلاحي 6

3-مراحل تطور المصطلح 8

الفصل الأول ماهية التناص وإشكالية المصطلح

أولا ماهية التناص 14

1- التناص لغة 14

2- التناص اصطلاحا 14

ثانيا التناص في النقد الحديث 17

1-التناص عند الغرب 17

2- التناص عند العرب 23

ثالثا انواع التناص والياته 28

1- انواع التناص 28

1-1- التناص الديني 28

1-2- التناص التاريخي 29

1-3- التناص التراثي 29

2- 4- التناص الاسطوري 30

3- 5- التناص الادبي 31

1-6-التناص الذاتي 31

1-7-التناص الداخلي 32

1-8-التناص الخارجي، المفتوح 32

4- آليات التناص 33

2-1- التمطيط 33

2-2- الايجاز	35
رابعا مستويات التناص	36
1- مستويات التناص عند جوليا كريستيفا	36
1-2- النفي الكلي	36
1-2-النفي التوازي	37
1-3-النفي الجزئي	37
2- مستويات التناص عند محمد بنيس	38
2-1- التناص الاجتراري	38
2-2- التناص الامتصاصي	38
2-3- التناص الحواري	38
خامسا مصطلح السرقات الادبية وعلاقتها بالتناص	40
الفصل الثاني تجسيد ظاهرة التناص في شعر عبد الوهاب البياتي	
أولا التناص القرآني	44
ثانيا التناص الأدبي	51
ثالثا التناص الأسطوري	74
رابعا التناص الصوفي	85
الخاتمة	97
قائمة المصادر والمراجع	100
الملحق	108
فهرس الموضوعات	112

مخلص:

تهدف الدراسة إلى الكشف عن مواطن التناص وجماليته في شعر عبد الوهاب البياتي، حيث بينت هذه المحاولة كيفية توظيف الشاعر للنص الغائب في طيات نصوصه الحاضرة، سواء نثرا أو شعرا، وطريقة تضمين ظاهرة التناص والإستفادة منها في التعبير عن تجربته الشعرية لنبين في آخر هذه الدراسة مدى توظيف الشاعر لهذه الظاهرة الأدبية الحديثة في قصائده، وكيفية تعامله معها.

الكلمات المفتاحية: التناص–التداخل النصي، التبادل، النص الحوارية، إنتاجية النص، الجمالية.

Résumé

L'étude vise à découvrir intertexte et la totalité de la poésie d'Abdul wahab al-Bayeti .

Ou cette tentative a montré comment employer le poète au texte absent dans les plis de ses textes présents.

Que ce soit de la prose ou de la poésie et la façon d'inclure le phénomène de entre texte et de les utiliser pour exprimer son expérience poétique .

A montrer dans la dernière étude l'étendue de l'emploi du poète de ce phénomène littéraire moderne dans ses poèmes et comment y faire face

Les mots –clés: intertexte, intersexualité, dialogisme, texte, production texte – L'éstilieque.